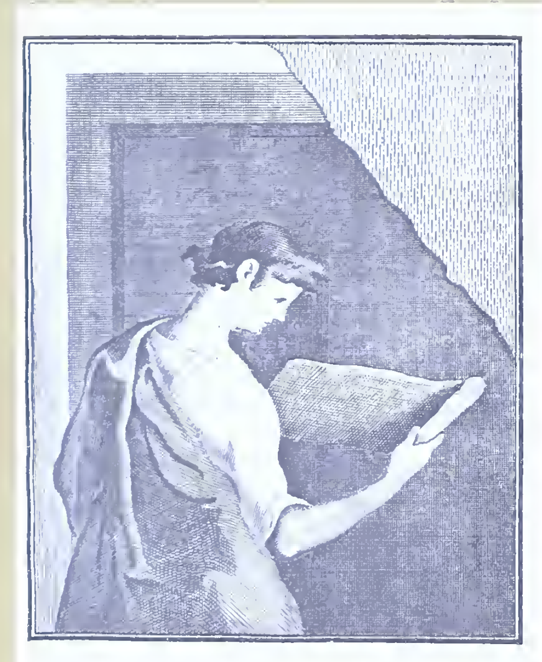
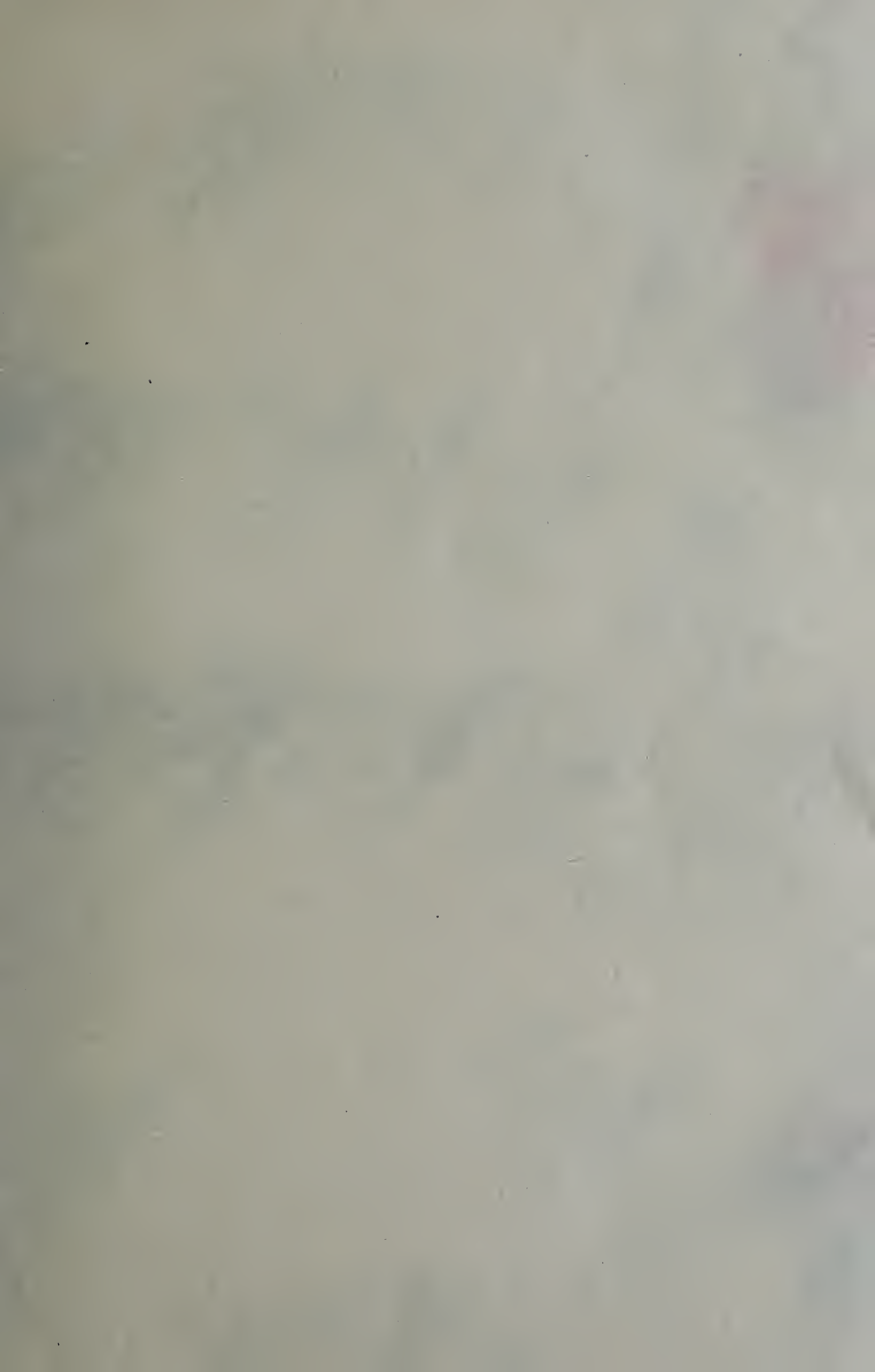










Kunstgewerbeblatt

Monatsschrift

für

Geschichte und Litteratur der Kleinkunst, Organ für die Bestrebungen der Kunstgewerbevereine.

Unter Mitwirkung

von

J. Brinckmann, Bruno Bucher, F. Ewerbeck, Jakob v. Falke, C. Grunow, R. Graul, C. Gurlitt, P. Jessen, J. Lessing, F. Luthmer, Marc Rosenberg, Fr. Schneider, A. Schnütgen

herausgegeben von

Arthur Pabst

Dritter Jahrgang



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1887

Druck von August Pries in Leipzig.



Inhaltsverzeichnis des dritten Jahrgangs.

Kunstgeschichtliches.

Ausstellungen, Sammlungen, Vereine.

Aus Archiven.

Bücherschau.

Litterarische Notizen.

Verschiedenes.

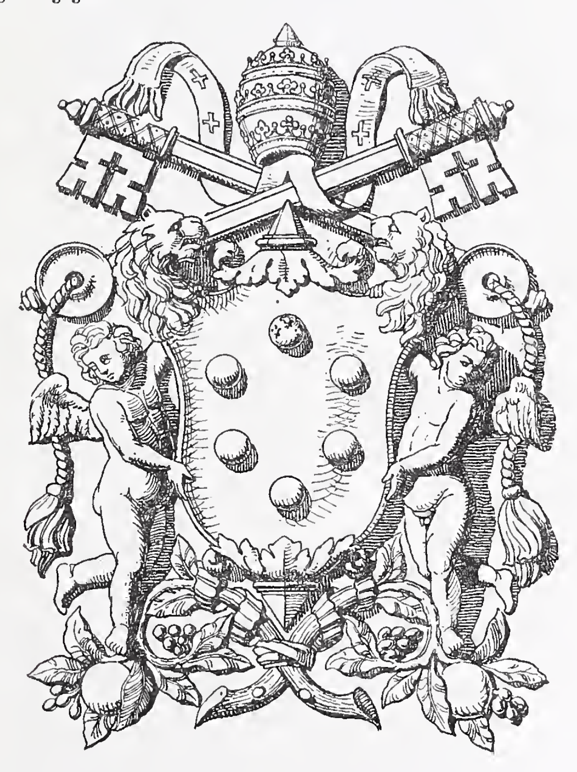
Kleine Mitteilungen.

Verzeichnis der Illustrationen und Kunstbeilagen.

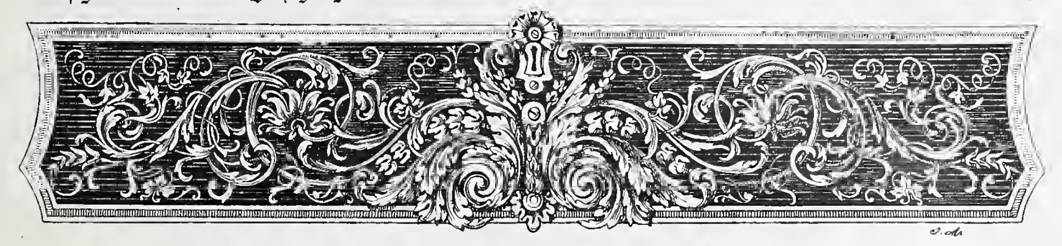
Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter.

Zur Beachtung.

Die Tafeln aus dem Augsburger Modelbuche, von denen Nr. 1—22 in dem 3. Jahrgange veröffentlicht sind, können nach Erscheinen des Ganzen zu einem Album vereinigt werden. Nr. 23 und folgende werden dem 4. Jahrgange beigegeben.







Boulle-Ornament. Kupfer auf Schildpatt. Von einer Kommode in der Bibliothèque Mazarine in Paris.

Kunstgewerbliche Streifzüge.

Von Richard Graul.

Mit Illustrationen.

IV. Bemerkungen über Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts.

1. Geschnitzte Louis XIV.-Möbel.

Man mag über Ludwig XIV. als Mäcen urteilen, wie man wolle, die Thatsache, daß in seiner Zeit der französische Geschmack sich die Weltherrschaft erobert hat, bleibt bestehen — trotz aller tadelnden Stimmen. Unter ihm entwand sich die französische Kunst endgültig dem Druck der fremden Beeinflussungen, welche unter seinem Vorgänger, Ludwig XIII., den völligen Durchbruch nationaler Strebungen noch aufgehalten hatten. Gerade im Kunstgewerbe begann mit Ludwigs XIV. Antritt der Kunstgenius Frankreichs die ihm innewohnende Kraft originaler Empfindung in so nachhaltiger Weise zu entfalten, daß der Aufschwung genügte, um durch den wechselvollen Wandel von mehr als anderthalbhundert Jahren die selbständig französischen Regungen auf künstlerischem Gebiet in unablässiger Spannung zu erhalten. Gewiß entsprang diese Bewegung nicht direkt dem Volkstum: sie wurde künstlich herbeigeführt, aber mit so einsichtiger Schätzung der der Nation eigenen Fähigkeiten, mit so konsequenter Hinleitung dieser idealen Kräfte auf ein großes, den Ehrgeiz der Besten aufstachelndes Ziel, daß wir in der Abhängigkeit von den gebieterischen Forderungen höfischer Konvention, in der nahen Beziehung zu der Person eines ruhmsüchtigen Herrschers für die Kunstindustrie wenigstens den minderen Schaden erblicken. Der absolutistisch erstrebte Zwang uniformer Gestaltung regelte und läuterte, was die individuellen Triebe allzu ungebunden hervorbrachten; die akademische Zucht, welche das Zeitalter Ludwigs XIV. in Frankreich so nachdrücklich befestigte, erwies sich mit ihrer naiven Affektation des Klassischen selbst in der Zeit des ausschweifenden Rococo als wirksam. Zudem reifte die gewerbliche Thätigkeit im Dienste eines in Sachen des Geschmacks höchst subtilen Hofes zu jener eminenten Tüchtigkeit im rein Technischen heran, die sie geschickt gemacht hat, bald wichtigeres zu erreichen, als allezeit hoffähig zu sein: sie wurde zu einem der mächtigsten Hebel des Nationalwohlstandes. Die Einsicht von der großen wirtschaftlichen Bedeutung der Kunst hatte schon Franz I. gewonnen; aber erst unter Ludwig XIV. ward sie wahrhaft lebendig.

An dem Ruhmestitel französischen Gewerbefleißes gebührt der Möbeltischlerei ein Hauptanteil. Im Zeitalter des großen Ludwig erreichte sie schnell eine hohe Vollendung, und von da an lehrt sie überaus deutlich die Stilphasen erkennen, welche das französische Kunstgewerbe bis zur Revolution durchlaufen hat. Heute, wo die moderne Möbelindustrie im Begriffe steht, als gelehrige Schülerin einen neuen Abschnitt aus der Vorbildersammlung abgeschiedener Stile durchzuarbeiten, ist die Beschäftigung mit dem Mobiliar zumal des 18. Jahrhunderts zu einer fast selbstverständlichen Notwendigkeit geworden. Auch von den Ebenisten des Louis XIV. kann sie lernen. Aber trotz der in letzter Zeit sich stetig mehrenden Litteratur über diese Epochen, trotz all der gelehrten und witzigen Erörterungen über Barock, Rococo und Zopf liegt die Einsicht in die formalen Be-

dingungen der einzelnen in Betracht kommenden Richtungen noch bedenklich im argen. Einen Versuch, an einer Auswahl von charakteristischen Möbeln den vielfach sich kreuzenden Strömungen vom Louis XIV. bis zum Louis XVI. nachzugehen, wagen wir mit den folgenden Bemerkungen. Eine Betrachtung der modernen, an die betreffenden Stilgruppen sich anschließenden Werke der Möbeltischlerei behalten wir uns bis ans Ende unserer rückwärtigen Rundschau vor.

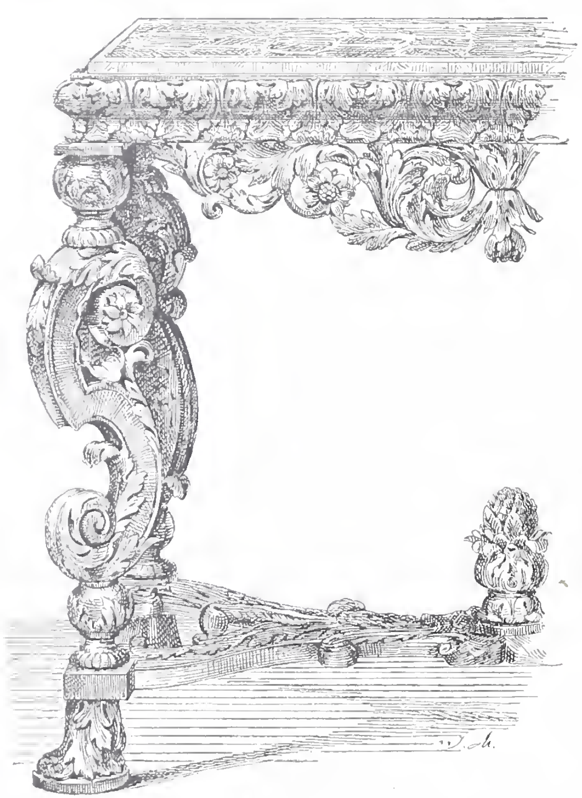


Fig. 1. Konsol aus dem Musée du Mobilier National zu Paris. h. 0,80; l. 0,96; br. 0,50 m.

Der geniale Verkünder des dekorativen Stiles Louis XIV. ist Jean Lepautre. Er giebt der ersten Hälfte dieser Periode bis beinahe an das Ende des 17. Jahrhunderts die Signatur. In den Folgen seiner zahlreichen Kompositionen von den vierziger Jahren des Jahrhunderts ab finden wir die Elemente des neuen Stiles vorgebildet. Römisch-antike und italienisch-barocke Anregungen sind wichtige Grundzüge dieses noch maßlos übertreibenden Prunkstiles, dessen Streben auf grandiose Pracht und kraftvolle Großheit ausgeht, aber nur zu oft in das erdrückend Schwere umschlägt. Charles Lebruns mächtige Individualität unterstützte diese Bestrebungen, aber er suchte ihnen die einheitliche Richtung und höfische Etikette zu geben. Jean Bérains feinsinnige Phantastik endlich wußte die oft steife Würde des hochgestelzten Decors in gefälliger Erinnerung an Rafaels Grottesken überaus anmutig zu beleben: seine Formengrammatik hat besonders in der späteren Epoche des Louis XIV. eine weitgehende Bedeutung, bis der Geist Mansards und de Cottes die dekorative Kunst mehr und mehr dem Rococo Meissoniers zudrängt.

Die große Menge der Holzschnitzer und Ebenisten folgte diesen Meistern. Aber den Sieg, zu dem jene der französischen Eigenart verhalfen, konnten sie nur auf Kosten der niederländischen und italienischen Überlieferungen erringen, welche — ein Erbe des Louis XIII. — im Mobiliar ziemlich lange nachwirkten. Denn seit Richelieu und Mazarin fremde Künstler, wie Philipp Caffieri, Domenico Cucci, Tubi Golle, Bordt und viele andere, ins Land gerufen hatten, bemühten sich diese, die von der Heimat übernommenen Weisen aufrecht zu erhalten. War es vorwiegend niederländische Art, welche das Mobiliar des Bürgerhauses beeinflußte — die Interieurs zeitgenössischer Maler, die Stiche des Abraham de Bosse vor allen können es lehren — so weist das Luxusmobiliar besonders auf Italien hin. Spuren dieser fremden Anklänge können wir bis in das Rococo hinein verfolgen.

Allerdings nur noch Spuren; denn eine einsichtige Leitung hatte es darauf abgesehen, der nationalen Strömung den Sieg zu sichern. Am 6. Juni 1662 hatte Ludwig XIV. auf Colberts Rat die Gobelinsmanufaktur in Paris erstanden. Ursprünglich nur für Bildweberei bestimmt, wurde sie im Verlauf weniger Jahre zu einer großartigen Manufacture royale des Meubles de la Couronne umgestaltet (1667). Alles, was nur zur Ausstattung der königlichen Bauten diente, wurde hier angefertigt; Ateliers für jedwedes Gewerbe waren eingerichtet worden, und Colbert that einen glücklichen Griff, als er den erprobten Lebrun mit der Gesamtleitung betraute. Das war der rechte Mann, wo es galt die Absichten des Fürsten zu verwirklichen; er vereinigte in sich die vielseitigen Talente eines großartigen Dekorateurs

und die Virtuosität eines unvergleichlichen Organisators. Ihm vor allen ist die schier programmmäßige Durchführung des Stiles Ludwigs XIV. mit seinem klassischen Abglanz, seinem majestätischen Anstrich und seiner korrekten Einheit zu danken. Die Gobelinsmanufaktur und die Künstlerwerkstätten im Louvre — nicht alle hervorragenden Kunsthandwerker waren in die neue Anstalt übergesiedelt — sind die Geburtsstätten des neuen Stils.

Breite Lehnstühle, mächtige Paradebetten, niedrige Taburette rufen mehr und mehr die Hilfe des Tapezierers herbei, dessen Bedeutung im Louis XIV. recht eigentlich aufkommt. Eine ganze Anzahl Stützmöbel endlich, wie Guéridons, Gaines (scabellons), Kandelaber, Torchères und dgl. mehr, beleben die Säle. Die meisten dieser Gegenstände, zumal die Kastenmöbel hatte mit Beginn des 17. Jahrhunderts ein Stoffwechsel insofern ergriffen, als anstatt des Nuß-

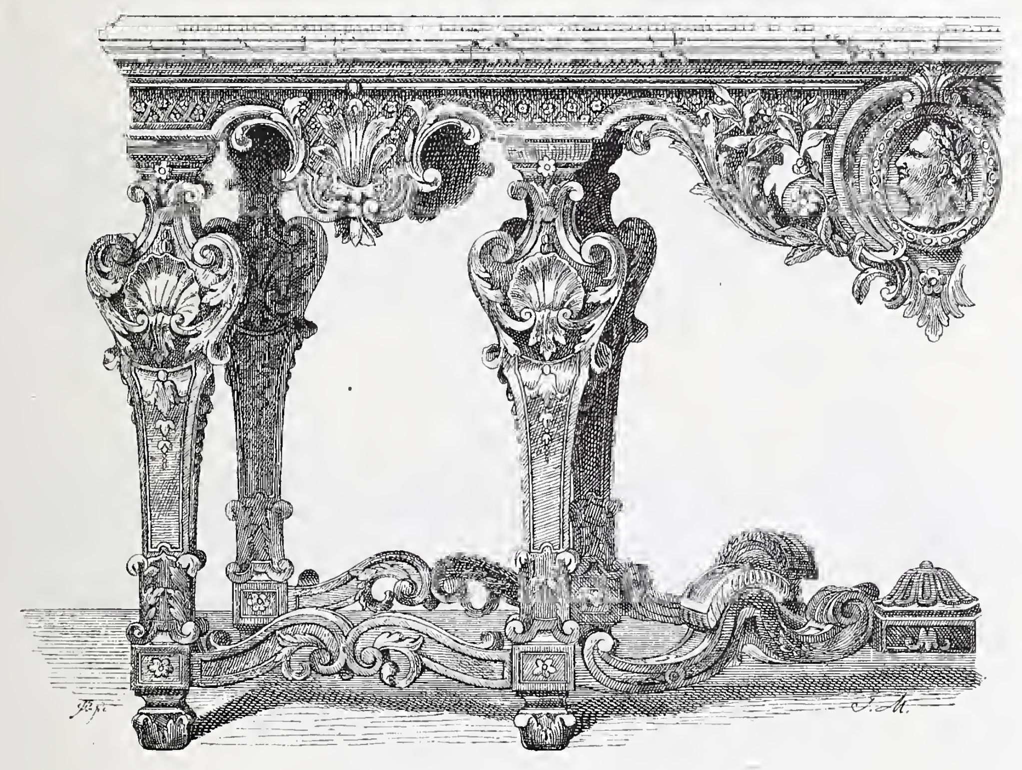


Fig. 2. Achtfüßiges Tischkonsol aus dem Mobilier National. h. 0,76; l. 1,76; br. 0,75 m.

Das Mobiliar hat jenes Ideal in seiner Weise verwirklicht. Es war übrigens ziemlich spärlich in den goldstrahlenden Repräsentationsräumen der königlichen Paläste. Mit der Wohnlichkeit, welche im Bürgerhause allmählich erreicht wurde, fehlten in den Schlössern fast alle jene Gegenstände, welche die Bequemlichkeit der Régence und des Louis XV. in so großer Menge entstehen ließ. Von den Kastenmöbeln finden wir namentlich den Kunstschrank, das Kabinett, dieses Bindeglied zwischen Truhe und Kommode, mit verschiedenen Abarten; von Tischmöbeln erfreut sich das Konsol noch steigender Beliebtheit; schon von Du Cerceau ab bis auf De Lalonde beschäftigt es die Phantasie der Zeichner.

baumholzes, in dem die Renaissance vorwiegend arbeitete, das Ebenholz getreten war. Mit dieser Änderung wird die plastische Behandlung, das reine Schnitzwerk zur Seite gedrängt, und die Fläche als solche macht ihr Recht geltend. Alle Arten eingelegter Arbeiten, Holz- und besonders Metallmarqueterie erfahren die höchste Ausbildung. Indessen hörten die Holzschnitzer keineswegs auf, reichgeschnitztes Mobiliar — sie fanden noch reiche Beschäftigung in dem Ersatz der kostbaren Metallmöbel Ballins — zu produziren; ja was den rein formalen Gang der stilistischen Entwicklung angeht, so möchten wir ihnen vor den Ebenisten den Vortritt einräumen. Ihre Produkte erscheinen dem Wechsel der Mode williger

unterworfen und genauer angepaßt. Sie sind zeitgemäßer und daher für die chronologische Bestimmung der sich ablösenden Stilnüancen innerhalb des Möbels ein wenn nicht untrüglicherer, so doch weit empfindlicherer Gradmesser Einigen von ihnen gilt zunächst unsere Betrachtung.

Unsere erste Illustration auf Seite 2 veranschaulicht ein Fragment eines geschnitzten und vergoldeten Konsols aus dem Pariser Musée du Mobilier National (No. 56). Es ist ein charakteristisches Beispiel aus der ersten Epoche des Stiles Louis XIV., welche etwa den Zeitraum von 1640 bis 1660 begreift. Eine sich energisch umschlagende, straff angezogene Volute bildet das Bein; über Verhältnis ragt sie hervor unterhalb der Tischplatte, welche als tiefausgekehltes Kranzgesims profilirt ist. Zwei sich kreuzende Stäbe spannen oberhalb der Füße die Beine zusammen, eine Disposition an welcher das Louis XIV. konsequent festgehalten hat. Das üppige Schnitzwerk, das sich ziemlich unvermittelt an den Plattenrand anheftet, hat wie die ganze Struktur des Möbels etwas barockes [1]: Bei aller naturwüchsigen Originalität vermissen wir die Zucht eines auf schöne Verhältnisse bedachten Geschmackes. Das Werk ist höchst wahrscheinlich unter dem Einfluß jener italienischen Holzschnitzer entstanden, die während der Minderjährigkeit Ludwigs XIV. das Luxusmobiliar beherrschten. Dafür spricht noch ganz besonders die Ornamentation der Tischplatte, welche in Florentiner Art mit effektvollem Mosaik geschmückt ist. Ein weißer Marmorsaum umschließt ein aus Kreisen gebildetes Muster, zu dem Porphyr, Granit, Jaspis und seltene Marmorsorten benutzt wurden. Solche Steininkrustationen waren ganz besonders während der Glanzzeit des Louis XIV. geschätzt.

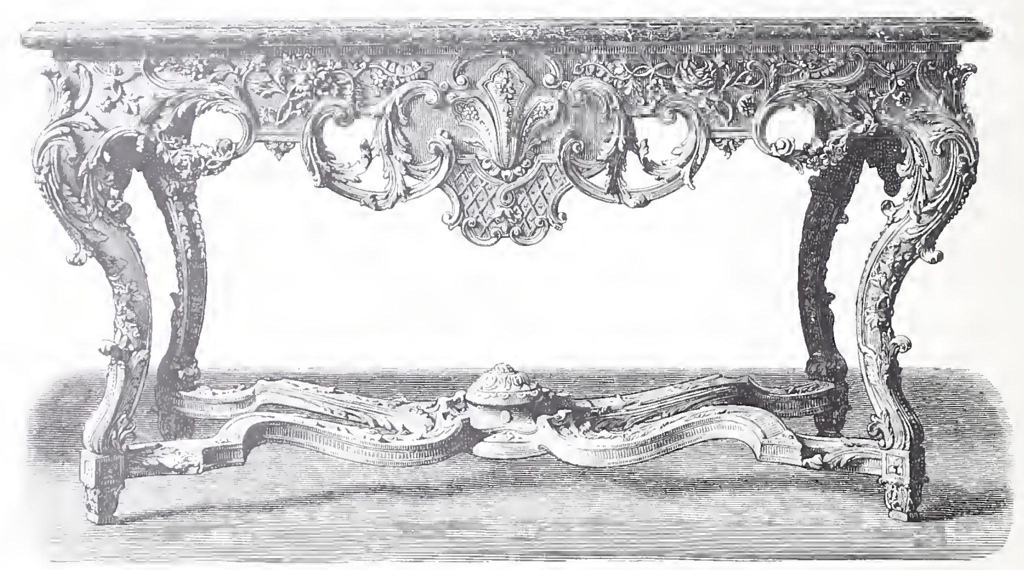


Fig. 3. Tischkonsol aus dem Schleißheimer Lustschlosse.

1) Das Barocke hat im Kunstgewerbe des Louis XIII. und des Louis XIV. als ein wichtiges Bildungselement eine hervorragend accidentielle Bedeutung und die Anwendung des Ausdruckes mithin nur in diesem beschränkten Sinne Wert. Daß er der französischen Architektur nicht zukommt hat namentlich Dohme bemerkt (u. a. besonders Zeitschrift für bildende Kunst XIII [1878] S. 292), vgl. auch Paul Schumann, „Barock und Rococo" (Lpzg. 1885). Corn. Gurlitt hat in seiner im Erscheinen begriffenen „Geschichte des Barock-Stiles, des Rococo und des Klassizismus" Stuttgart 1886, S. 9 vorerst Prämissen seiner Auffassung gegeben, deren später zu erwartende Begründung eine eingehende Prüfung heischen wird. Ein gleiches lassen Gustav Ebe's betr. Ansichten, nach dem I. Band seiner bedauerlichen „Spät-Renaissance", (Berlin 1886), zu urteilen, kaum für nötig erachten. — Georg Hirth fühlt das Bedürfnis (s. das deutsche Zimmer. 3. Aufl. München u. Lpzg. 1886, S. 314) den von den Franzosen bestimmt gebrauchten Ausdruck Stil Louis XIII. (s. z. B. H. Destailleur, notiees sur quelques artistes français, Paris 1863, p. 59; D. Guilmard les maîtres ornemanistes, Paris 1881, p. 35) durch Stil Rambouillet zu ersetzen, ohne freilich zu bedenken, daß das Vorgehen dieser ausgezeichneten Précieuse als auffällige Ausnahme von der Regel erschien und erst zu einer Zeit, welche den Übergang zum Louis XIV. bildet, Nachahmung fand.

Die Italiener Branchi, die Brüder Megliorini, Giacetti, zu denen sich als nicht ebenbürtiger Nachahmer der Franzose Le Tellier gesellte, schufen in den Gobelins eine ganze Anzahl solcher Arbeiten, in denen sie sich von rein geometrischen Flachmustern zu figuralen, florealen und perspektivischen Ruinen-Darstellungen verirrten. Besonderes Aufsehen erregte einst die in Halbedelsteinen inkrustirte Karte von Frankreich, welche C. Couplet dem Fürsten im Jahre 1684 präsentirt hatte, und die jetzt in der Galerie d'Apollon im Louvre zu sehen ist. Aber diese Industrie eingelegter Steine ist schon mit dem Ende der Regierungszeit Ludwigs XIV. der Holzmarqueterie erlegen. Wenn wir daher dem Katalog der Collection Gaignat von 1768 entnehmen, daß viele Jahre später einer der Söhne Boulle's in voller Blütezeit des Rococo Steininkrustationen zum Schmuck der Möbel angewandt habe, so ist das weit eher ein Beweis für den Kultus des schon Dagewesenen, den man den Söhnen vorwarf, als ein Beleg für die stetige Fortdauer einer Technik, die von jeher auf meubles d'apparat beschränkt war.

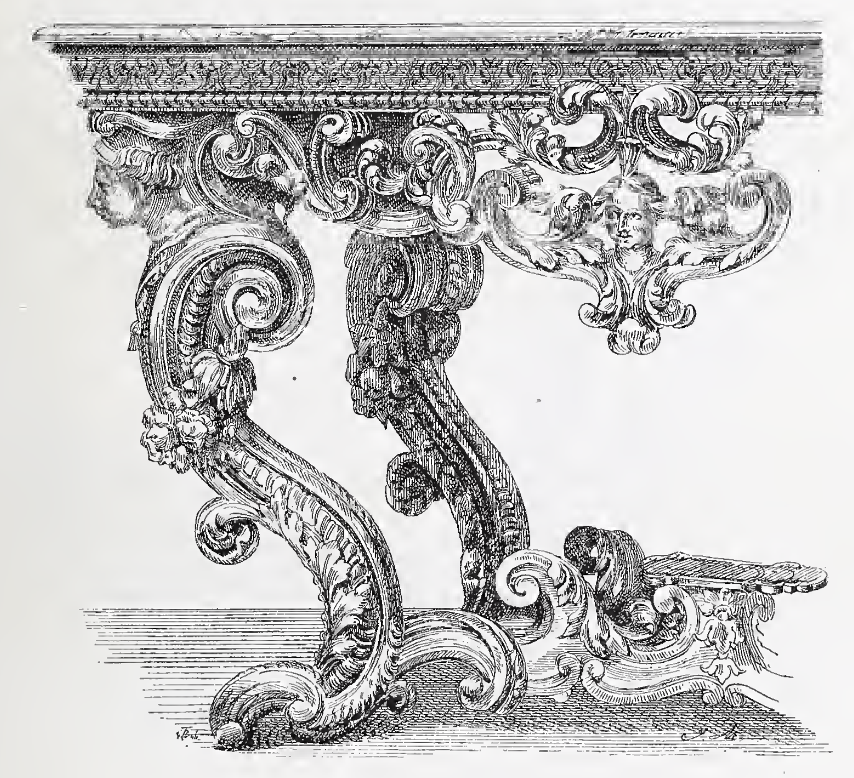


Fig. 4. Konsol aus dem Schlosse zu Fontainebleau. h. 0,97; l. 1,58; br. 0,81 m.

Gehörte das eben erwähnte Möbel der vorbereitenden Periode des Louis XIV. an, so weist das folgende Fragment (Seite 3), das einem achtfüßigen Konsol desselben Museums entnommen ist (No. 64), auf den klassizirend korrekten Typus des ausgereiften Stiles hin (Ende des 17. Jahrhunderts). Es gemahnt deutlich an die Lepautresche Möbelbehandlung. Kräftige Docken, die nach oben breit anschwellen, mit einer Muschel in streng symmetrischer Anordnung verziert, stützen ein als hängende Borte behandeltes Gestell, auf dem die wenig vorragende Tischplatte ruht. Die in unserer ersten Illustration so mächtig angestrengten Kräfte des ornamentalen Organismus haben sich architektonisch fügen gelernt; sie stehen in der Zucht des Klassizismus. Die Symmetrie ist überall strikt gewahrt und verleiht dem ganzen Stützenaufbau eine gediegene Standfestigkeit; die Ornamentation ist mit Bedacht auf die Funktion der einzelnen Glieder etwas derb entwickelt, sie ist reich, ohne jedoch die Grundformen zu erdrücken. Ein bemerkenswertes Detail und für die Formenlehre des Stils bezeichnend ist das rautenförmige Muster (Quadrillé) mit Rosetten, welches den Grund der von Ornamentranken

entblößten Flächen netzförmig überzieht und belebt. An einfacheren Beispielen solcher Tische und Konsolen — sie sind auch in Deutschland häufig — tragen die Baluster ohne Zwischenteil die breitwulstig profilirte Tischplatte. Nicht selten ziert rechtwinklig gebrochenes oder verschlungenes Bandwerk in der Weise Bérains den Wulst oder das Gesims unterhalb der Tischplatte. Die Akanthusblätter, welche von Lorbeerreisern unterbrochen, so organisch dem sächlich sich in zwei Teile spaltete, die am Fuße zusammengehalten werden, beginnt die Schweifung der Profillinie Regel zu werden. An den Stühlen begann sich die geschwungene Linie, wie Weiß bemerkt, bei den Armlehnen in den sechziger Jahren zu zeigen und von da mehr und mehr die gleiche Konturirung aller Glieder herbeizuführen. Von den siebziger Jahren an ist ihre Herrschaft im ganzen Mobiliar begründet, sie hatte Tische und Konsolen vollständig ergriffen;



Fig. 5. Konsole à dragons. Palais de Versailles. h. 0,83; l. 1,63; br. 0,70 m.

Medaillon entsprießen, überwuchern gern in kraftvollem Linienzuge das ganze Tischgestell. Die größten Varietäten weisen indessen die Baluster und die Kreuze zwischen den Füßen auf. Die Dockenbildungen eines Lepautre, eines Bérain und Daniel Marot sind mustergültig. Ist bei vielen die Gliederung in Sockel, Mittelteil und Abdeckplatte gewahrt, so zeigen andere, wie der Körper, — immer noch streng symmetrisch — à jour durchbrochen wird. Widderköpfe, Masken setzen sich dem Mittelteil an seiner breitesten Entwicklung an. Verhältnismäßig spät aber schreitet man zu reiner Karyatiden- und Hermenbildung, und als man den Träger so weit durchbrochen hatte, daß er that- aber sie war noch weit von den S-förmigen Konturen des Rococo.

Diese Lockerung des architektonischen Aufbaues tritt in der dritten Abbildung — für sie giebt ein Schleißheimer Tischkonsol das Beispiel (Fig. 3) — recht deutlich zu Tage; ein eminent plastischer Charakter spricht sich aus. Die tragenden und strebenden Elemente beginnen sich zu dehnen, als strebten sie der Fessel einer mitunter erstarrend steifen Konvention zu entrinnen. Wir sind in der letzten Phase des Louis XIV. um die Wende des Jahrhunderts: die geschnitzten Möbel nehmen von dem Umschwung des Geschmackes Akt, sie weisen schon auf das Rococo der Régence hin, während ihre Genossen, die

Werke der Ebenisten, wie diejenigen Boulles, weit zäheran dem korrekten Typus festhalten, ja zum Teil das Hereinbrechen einer neuen Zeit überhören. Abgesehen von der allgemeinen Struktur verkünden auch die Details das nahestehende Rococo: die Akanthusblattmotive entfalten regeres Leben, ja natürliche Blumen drängen sich schon zwischen unter. Auch das Gesims hat seine schwere Massigkeit durchbrochen und sich Luft verschafft, aber hierin übertrifft es das Konsol, welches wir S. 5 an vierter Stelle reproduziren. Es ist aus dem Schlosse zu Fontainebleau, wo es im sog. Appartement des Louis XIII. steht. Und in der That es hat noch viel, das an den Beginn des Louis XIV. wenn nicht des Louis XIII. erinnert, aber mit mehr Recht setzten wir seine Entstehung in die letzte Phase dieses Stils: es ist dem Rococo benachbart. Dafür sprechen laut die gewundenen Volutenmotive der Beine sowohl wie der ineinandergreifenden Kreuzungswindungen. Aber noch in anderer Hinsicht ist dies Möbel interessant: es lehrt niederländischen Einfluß mit seiner derben Formenfülle kennen. Es scheint, als ob eine naturfrische Kraft sich hier dem Zwange Lebrunscher Leitung habe entziehen wollen, so fremd muten uns die Details an, so auffällig scheinen die flott geschnittenen Frauenköpfe. Sie tragen unzweifelhaft niederländischen Typus, und wenn der unbekannte Meister dem Mittelkopfe eine Frisur à la Fontanges aufsetzte, so machte er damit dem französischen Geschmack ein wenig glückliches Zugeständnis.

Einen Schritt weiter zu dem Régencestil führt uns das „Drachenkonsol“ aus dem Versailler Schloß (Salon de Mars) auf S. 6. Im Ausbau hat es noch viel Verwandtes mit dem Schleißheimer Tisch, nur ist der Rocococharakter freisinniger bekannt. Immerhin sind noch nachzügelnde Louis XIV.-Motive wirksam, so der geflochtene Grund des Frieses, der bei Boullemöbeln nicht seltene Charakter der grotesken Faunmasken oberhalb der Beine, dann die Fußkreuzung. Auch die Drachen, welche die Beine umschlängeln, scheinen im Hinblick auf ähnliche Motive an keramischen Produkten Chinas — sie wurden unter Ludwig XIV. viel eingeführt — entstanden zu sein. Auf Möbelzeichnungen Lepautres und Toros ist solcher Beinschmuck nicht selten[1]. Aber diese Reminiscenzen sind gering gegen die Vorboten des Rococo, welche in dem Linienspiel der Profile, in den mit naturalistisch behandelten Blumen durchsetzten Ranken, in dem muschelförmigen, durchbrochenen Wappen klar hervortreten.

---

1) E. Williamson verweist in der kurzen Notiz, welche er dem Möbel in seiner bezüglich der Möbelreproduktionen trefflichen Publikation „les meubles d'art du Mobilier National“ (Paris, 1883) widmet, auf die „Architecture à la mode“ von Nicolas Langlois, in dem sich Zeichnungen der Art von Perreau befinden sollen. Guilmard weiß in seiner Inhaltsangabe desselben (Maîtres ornemanistes, p. 113) nichts von einem solchen anzugeben.

(Fortsetzung folgt.)



Petschaft, in Eisen geschnitten. 17. Jahrhundert.



Fig. 1. Umrahmung der Platte eines Tragaltars.
Arbeit aus dem Maasthal, 13. Jahrhundert.

Die schwäbische Kreisausstellung in Augsburg.

Von Arthur Pabst.

Mit Illustrationen von H. E. v. Berlepsch.

Ein industriereicher Bezirk darf selbst in unserer ausstellungsmüden Zeit es immer noch getrost unternehmen, seine Leistungen dem engeren und weiteren Vaterlande auf einer Ausstellung zu zeigen, ohne Furcht, dabei finanziell schlecht zu fahren. Das zeigte wiederum die diesjährige Ausstellung in Augsburg, zu welcher sich die Schwaben von diesseits und jenseits der Iller als gute Nachbarn und Stammesbrüder vereinigt hatten. Die Ausstellung, von dem leider zu früh verstorbenen Paul Koch aus Nürnberg mit gewohntem Geschick ins Leben gerufen, bot schon äußerlich ein hübsches Bild. Inmitten sehr geschmackvoller Anlagen, — welche erhalten bleiben sollen — waren die verschiedenen Bauten angeordnet: der „Ausstellungspalast“ mit mächtigen kuppelgekrönten Portalen und vorliegenden Hallen bildete mit der Maschinenhalle und dem großen Gebäude für die wechselnden landwirtschaftlichen Sonder-Ausstellungen das eigentliche Ausstellungsterrain. In den davorliegenden Anlagen hatten die dem leiblichen Genuß gewidmeten Einrichtungen ihren Platz gefunden; hier war der Sicherheit wegen möglichst getrennt von den übrigen Bauten auch das massive Gebäude der kunsthistorischen Abteilung errichtet.

Im allgemeinen zeigen Provinzial-Ausstellungen, sie mögen im Norden oder Süden stattfinden, so ziemlich dasselbe Gesicht, und vergeblich würde man auch in Augsburg nach besonderen Eigentümlichkeiten gesucht haben. Ein Goldschmied, welcher den bei den Landleuten der Gegend üblichen Schmuck verfertigt, oder Ulmer Zuckerbrot giebt eben einer Ausstellung kein besonderes Gepräge. Für fern Wohnende lohnt es heute nicht mehr, Provinzial-Ausstellungen zu besuchen: Alles bewegt sich in demselben Formenkreise wie in der eigenen Heimat, fast nirgends mehr eine Spur individueller Leistung. So auch in Augsburg: die zahlreichen und zum Teil recht gut ausgeführten Wohnungseinrichtungen hätten ebensogut im Norden hergestellt sein können, die Silberschmiedearbeiten nicht minder. Hervorzuheben wären hier nur die vortrefflichen Kupferarbeiten von F. X. Kusterer in Augsburg, deren breite Formen sich dem Material in glücklicher Weise anschmiegen.

Von nicht zu unterschätzendem Wert sind die Provinzial-Ausstellungen dagegen für die Provinzen selbst; sie zeigen den meisten Bewohnern überhaupt erst, was eigentlich „zu Hause“ alles

gemacht wird; sie erregen den Wetteifer im engen Kreise einheimischer Industriellen und können so nach verschiedenen Richtungen Gutes wirken. Darum kann ich nicht in das heute vielfach lautwerdende Urteil einstimmen, welches alle kleineren Ausstellungen in Bausch und Bogen verdammt. Es ist freilich nicht zu leugnen, daß, um solche kleinere Ausstellungen rentabel zu machen, allerlei z. T. bedenkliche Hilfsmittel angewandt werden, um die Schaulust zu befriedigen. Zu diesen gehört in erster Linie eine „Abteilung der Altertümer“, deren Berechtigung an vielen Stellen allerdings mehr als fragwürdig ist.

Die kunsthistorische Abteilung bedurfte in Augsburg freilich keiner Rechtfertigung: in einer Stadt, welche zu Zeiten der höchsten Blüte deutscher Kunst neben Nürnberg die Führung hatte, mußte gerade eine Ausstellung alter Erzeugnisse schwäbischer und speziell Augsburger Kunst einen Hauptanziehungspunkt bilden. Ein „Spezialkomité für die kunsthistorische Abteilung“ hatte es unternommen, die Beschickung dieser Gruppe ins Werk zu setzen. Die eigentliche Last ruhte dabei, wie immer und überall, auf den Schultern von wenigen Männern, in erster Linie des Herrn Galeriekonservators v. Huber, dann der Herren A. Butsch und Dr. Buff, denen auch an dieser Stelle der wärmste Dank für ihre Bemühungen und das gelungene Werk ausgesprochen werden muß. Mit seltener Enthaltsamkeit haben die Herren sich bei der Auswahl auf schwäbische Arbeiten oder solcher Kunstwerke beschränkt, die sich gegenwärtig in Schwaben befinden, und dadurch der Ausstellung eine Geschlossenheit und innere Abrundung gegeben, die man sonst



Fig. 2. Silberner Altar. Arbeit des Georg Seld von Augsburg. 1492.

bei ähnlichen Veranstaltungen, wo alles genommen wird, was man kriegen kann, gerade zu vermissen pflegt. Das Arrangement des Ganzen in den fünf großen Oberlichtsälen eines gut disponirten Gebäudes — welches künftig als Museumsgebäude erhalten bleiben wird — war wohl gelungen. Man hatte dabei neben wissenschaftlichen auch malerische Gesichtspunkte gelten lassen, ohne doch in Spielerei zu verfallen: mit und mit glänzendem Beispiel vorangegangen ist dabei der Fürst Fugger-Babenhausen, den Traditionen seines Hauses getreu ein hochherziger Förderer aller künstlerischen Bestrebungen. Auch der Fürst von Hohenzollern hat Silbergerät aus seiner kostbaren Sammlung, die Fürsten von Öttingen-Wallerstein, von Fürstenberg, der Adel und die Geistlichkeit beider Konfessionen haben ihren Besitz hergeliehen. Manch altes Stück ist



Fig. 3. Detail von dem Silberaltar des Georg Seld, 1492.

Stolz dürfen die Augsburger Herren auf dieses ihr Werk zurückblicken.

Große Prachtstücke, wie sie in öffentlichen Sammlungen zu paradieren pflegen, weist die Ausstellung nur wenige auf. Je mehr sich die Sammlungsverwaltungen allmählich sträuben, ihre Schätze, die ja ohnehin leicht zugänglich sind, auf Reisen zu schicken, um so mehr sind die Ausstellungen heute angewiesen, sich den Besitz von Privatsammlern, Kirchen, Gemeinden rc. zu erbitten. Mit dankenswerter Bereitwilligkeit ist man in Schwaben den Wünschen des Augsburger Komités entgegengekommen, hier zum erstenmal ans Tageslicht gezogen, der Wissenschaft und der Kunst unserer Zeit nutzbar gemacht.

Unter den Arbeiten nicht-schwäbischer Herkunft befinden sich einige sehr interessante Stücke an Kirchengerät. Zunächst ein Tragaltar (Nr. 240 des Katalog) des 13. Jahrhunderts mit getriebenem Kupferrand, an den vier Ecken Emailplatten mit den Halbfiguren von Heiligen. (Fig. 1.) Die Unterseite bedeckt eine Platte im sog. émail brun mit Darstellung des Cruzifixus, dessen Blut die „Ecclesia“ im Kelch auffängt, während sich die „Synagoga“ abwendet.

In den Ecken die Figuren der Fortitudo, Justitia, Temperantia, Prudentia — eine hochinteressante Arbeit des 13. Jahrhunderts, wohl einer Werkstatt des Maasthales entstammend. Eine italienische, vielleicht Sieneser Arbeit ist das schöne Ciborium (Nr. 1342) mit Email translucide aus dem



Fig. 4. Oberer Teil eines silbernen Rahmens für ein Sudarium. Deutsche Arbeit, 1506.

14. Jahrhundert; aus Florenz stammt vermutlich ein Kreuz (Nr. 1282) mit Grubenschmelz in opak-rot und blau, 14. Jahrhundert.

Wenden wir uns jetzt den Arbeiten Augsburger Herkunft zu, so ist es billig in der Goldschmiedestadt mit den Erzeugnissen der Edelschmiede zu beginnen, welche auch den breitesten Raum der Ausstellung einnehmen. Aus frühester Zeit findet sich der sog. Ulrichskelch aus Ottobeuren (Nr. 1340), in der Form dem Tassilokelch verwandt, mit niellirter Cuppa, getriebener Arbeit am Fuß; ferner der laut Inschrift im Grabe des Heil. Ulrich gefundene Kelch, wohl noch dem 10. Jahrhundert angehörig. Ein Tragaltar und mehrere Vortragekreuze des 12. und 13. Jahrhunderts sind sicher deutscher, wenn auch vielleicht nicht schwäbischer Herkunft. Unter den zahlreichen gotischen Kirchengeräten stammen einzelne sicher aus Augsburger Werkstätten und sind zum Teil heute noch im Besitz der Familien, in deren Auftrag sie vor Jahrhunderten entstanden. Vorwiegend sind es Monstranzen, oft von beträchtlicher Größe, meist der ausgehenden Gotik angehörend. Ein Stück von ungewöhnlicher Form ist das Reliquiar in Form eines Scepters — es enthält ein Stück vom Spottscepter Christi — von Kaiser Max I. dem Kloster auf Berg Andechs 1500 gestiftet. Zeigt dieses Werk noch die strengen Formen der Gotik, so ist ein silberner Altar (Fig. 2; aus Eichstädt, jetzt in München) dadurch höchst merkwürdig, daß er bereits 1492 in den Lünetten des Mittelfeldes

zwischen spielenden Putten, wie auch in der Architektur vollständiges Renaissanceornament zeigt. (Fig. 3.) Die Reisen des Verfertigers, Georg Seld, nach Italien lassen dies an sich nicht auffällig erscheinen, doch dürften die Formen auf deutschem Boden kaum früher vorkommen. Einem Meister derselben Familie dem Nicolaus Seld verdanken wir ein Werk allerersten Ranges: eine kreuzförmige Kapsel (für das Pectoralkreuz des heil. Ulrich) aus Gold aufs reichste mit Perlen, Edelsteinen und Email geziert, auf der Rückseite eine herrliche Gravirung der Hunnenschlacht; bezeichnet FABRICATUM EST PER NICOLAUM SELD DE AVG. 1494. Auch die Umrahmungen eines Sudariums (Nr. 1315, Fig. 4) vom Jahre 1506 und eines Stückes angeblich vom Gewande des heil. Petrus vom Jahre 1507, beide vermutlich aus gleicher Werkstatt, wie ich annehmen möchte des Georg Seld, zeigen in den vielen Gravirungen die Formen des neuen Stiles schon völlig entwickelt.

In Folge der Ausbreitung der Reformation ist in Schwaben verhältnismäßig wenig mittelalterliches Kirchengerät verblieben. In großen Mengen dagegen begegnen wir dem Kirchengerät des 17. und 18. Jahrhunderts: Reliquiarien, Kelchen, Monstranzen, Meßkännchen. Erst hier, wo die Kirchen des platten Landes geplündert sind, erhält man einen Begriff von dem ungeheuren Betrieb der Silberschmiedekunst in Augsburg: zählte doch 1588 die Goldschmiedeinnung 170 Meister, 1740 sogar deren 275! Es kann bei solcher Tradition nicht Wunder nehmen, wenn wir bis ans Ende des 18. Jahrhunderts die gleiche Tüchtigkeit und Geschicklichkeit finden, welche alle Stilwandlungen glücklich überdauert, alle in gleicher Weise beherrscht. Recht deutlich wird das an den Monstranzen, deren bleibende Grundform in fast unerschöpflicher Weise neu verziert, zum Teil bloß neu verkleidet wird. Ein glänzendes Beispiel einer Rococomonstranz



Fig. 5. Hostienbehälter in Gestalt der Bundeslade. Augsburg, Ende des 17. Jahrh.

stammt aus der S. Ulrichskirche in Augsburg; eine ganz einfache aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ist mit den herrlichsten Ex-voto-Schmuckstücken behängt. Erwähnt sei noch aus dem Schatz von Ottobeuren der sog. Alexanderschrein — kastenförmig mit Pultdach —, mit getriebenen Hochreliefs, die künstlerisch unbedeutend, aber kostümlich höchst interessant sind, eine Arbeit des Meisters Georg Werner aus Memmingen, 1578—1579 gefertigt.

Der Sieg der Reformation in Schwaben und die Kultgebräuche der protestantischen Kirche führten in Augsburg, der Stadt der Augustana, zu einer eigentümlichen Ausbildung der Kirchengeräte für protestantischen Kultus. Wohl begegnet man in norddeutschen Kirchen den großen Abendmahlskannen der bekannten Form mit Blattwerk bedeckt oder hochgetriebenen Engelsköpfen den Kelchen auf hohem Fuß mit großer Cuppa, welche sich im Schmuck oft kaum vom Profangerät unterscheiden. Aber über die Ausdehnung dieses Betriebes und die Fülle der Formen hat uns doch erst die Augsburger Ausstellung die Augen geöffnet. Namentlich die Ausgestaltung der Hostiendosen in Form einer Bundeslade, die von Engeln getragen oder bewacht und gewöhnlich von einem Agnus dei gekrönt wird, ist eigentümlich und in einzelnen ganz vorzüglichen Exemplaren vorhanden (Fig. 5). Vielfach findet auch das Filigran mit Verwendung kleiner gemalter Emailbildchen zum Schmuck der Kirchengeräte Verwendung, wie überhaupt die Emailmalerei in Augsburg im 17. und 18. Jahrhundert in höchster Blüte stand; auch hiervon bietet die Ausstellung eine Anzahl Proben.

Verhältnismäßig wenig Arbeiten zeigt die Ausstellung wider Erwarten aus der Werkstatt oder in der Art des Matthäus Wallbaum. Von ihm selbst drei schöne oscula pacis[1]) oval auf hohem Fuß mit getriebenen Silber-Reliefs, das eine mit bemaltem Wachsrelief, wohl das später bemalte Modell einer Silberplatte. Einen großen Altar von Ebenholz (No. 1270) würde man als Werk Wallbaums ansprechen, doch zeigen die Stempel die Marken I P (nicht I F,



Fig. 6. Pokal, Silber getrieben und vergoldet. Augsburger Arbeit des 16. Jahrh.

1) Es ist bei dem Umfang dieses Berichts nicht möglich gewesen, alle für das Kunstgewerbeblatt in Augsburg gezeichneten Stücke unterzubringen. Dieselben werden in den nächsten Heften unter entsprechenden Verweisungen zum Abdruck kommen.
D. R.

wie im Katalog steht) und T Z (verbunden), ein Beweis, daß auch in anderen Werkstätten in seiner Art gearbeitet wurde.

Das Profan-Silber tritt an Menge hinter dem Kirchengerät zurück. Unter den größeren Stücken ist der Zunft-Pokal der Bankmetzger von höchster Schönheit (Fig. 6) auch hinsichtlich der Ausführung. Noch dem 15. Jahrhundert gehört ein Doppelpokal aus Maserholz in Silberfassung von ungewöhnlicher Größe (ca. 50 cm) an. Eine große Menge kleinerer Geräte: Büchschen, Dosen, Flacons, Becher, Kännchen, Schalen, Bestecks, eine ganze Toilette aus vergoldetem Silber, zum Teil mit montirten Gläsern, (um 1730), Buchbeschläge, Leuchter u. a. m. gewährt einen interessanten Einblick in die alles umfassende Thätigkeit der Augsburger Silberschmiede. Auch der ausgestellte Schmuck wird zum guten Teil Augsburger Arbeit sein, darunter eine Anzahl Stücke emaillirter Goldschmuck des 16. und 17. Jahrhunderts.



Fig. 7. Faienceteller in Göggingen.

Uhren und Präcisionsinstrumente, sowie Bronzen sind in spärlicher Zahl vertreten; letztere, meist figürlich, werden an anderer Stelle besprochen. Ein Vortragekreuz auf durchbrochener Scheibe mit Bergkrystallen besetzt, an die Hildesheimer Kreuze erinnernd, gehört wohl noch dem 11. Jahrh. an. Mannigfaches kleineres Kirchengerät zeugt auch hier für die Menge des noch in Schwaben vorhandenen Besitzes. Einige vortreffliche ornamentale Bronzegüsse, darunter Thürklopfer und Griffe des 16. Jahrhunderts, Brunnenausgüsse, ein mächtiges Wappen der Fugger mit Wappenhaltern und ein kleineres mit reicher durchbrochener Helmdecke des 17. Jahrhunderts (S. Seite 20) erinnern daran, daß Augsburg einst dem Bronzeguß eine glänzende Stätte bereitet hat, wovon noch heute die herrlichen Brunnen der Stadt glänzendes Zeugnis ablegen. Der sehr schöne Brunnenstock von Kempten war im Abguß ausgestellt.

Zu der Gruppe der Schmiedearbeiten haben zahlreiche Privatsammler ihre Schätze gesteuert; hier finden sich noch mancherlei mittelalterliche Stücke, doch überwiegen Arbeiten der späteren Perioden. Hervorragend schön ist ein Rundgitter des 16. Jahrhunderts, von großer Seltenheit ein gotischer Schlüsselhalter mit noch daranhängenden Schlüsseln. Eine mehrere hundert Nummern umfassende Abteilung von Waffen enthielt auch eine Anzahl künstlerisch wertvoller Stücke, sowohl an Rüstungen und frühen Hieb- und Stoßwaffen, als auch reichverzierter Feuerwaffen jeder Art für Krieg und Jagd.

Auch die Holzarbeiten umfassen einen erheblichen Teil figürlicher Stücke, dazu Architekturteile und alte Modelle von Augsburger Bauten, darunter solcher von Elias Holl. Unter dem Mobiliar nimmt die erste Stelle ein großer Schrank (2,31 Höhe; 1,88 Breite) ein, mit den Wappen der Familien Lussin und Giengen geschmückt und durch Inschrift als ein Werk des Jörg Syrlin 1465 bezeichnet. (Fig. 8.) Es ist lehrreich, daß uns hier der Meister, dem wir die herrlichen Chorstühle in Ulm mit ihren Büstenschmuck verdanken, als simpler Tischler entgegentritt. Von großen schwäbischen Schränken der bekannten Form: Ober- und Unterteil mit Doppelthüren, dazwischen Kastenreihe, waren mehrere Exemplare vorhanden. Einen anderen Typus zeigte ein vielleicht gleichfalls schwäbischer Schrank mit oben und unten je einer intarsiageschmückten Thür und Pilastern mit flachen Reliefs, bez. H. S. 1565, von dem wir später eine Abbildung geben werden. Kleinere Cassetten mit Schnitzerei, Intarsia, Bemalung, unter letzteren eine Anzahl mittelalterlicher Stücke, mit Leder überzogen und geritzt, Truhen und Reliquienkästen füllten mehrere Schränke. Ein kulturhistorisch sehr merkwürdiges Stück hatte Fürst Fugger ausgestellt: eine Kaufmannsbrieflade des ausgehenden 16. Jahrhunderts, an der Wand zu befestigen, mit 28 Schubladen, mit Bildern

vollständig bemalt und mit Aufschriften versehen, der Bestimmung der einzelnen Schubladen entsprechend: „Venetia richa“ mit Ansicht der Stadt und zur Aufnahme der Briefe nach Venedig; „fuor zettel“ (Frachtbriefe) mit Darstellung eines Frachtwagens ꝛc. Der Kasten gewährt durch die Inschriften einen interessanten Einblick in die Ausdehnung der Fugger'schen Handbezeichnungen in jener Zeit.

Fig. 8. Schrank von Jörg Syrlin, 1465.



Inschrift des obigen Schrankes.

Auch die Gruppe der Textil-Arbeiten beginnt mit einer Fuggerreliquie: das Meisterstück des Webers Conrad Fugger vom J. 1461 — von der fürstlichen Familie hoch in Ehren gehalten! — An Paramenten waren viele spätere Arbeiten vorhanden, Wappen- und Leinwandstickereien des 16—18. Jahrh., sowie zahlreiche Teile der alten Volkstrachten. Einige gewirkte Teppiche in sog. Gobelinmanier mit Porträt-Darstellungen waren als

Nördlinger Arbeit nach Zeichnungen des Meisters Math. Gernung von Lauingen von hohem Interesse.

Eine sehr schöne und umfassende Sammlung von Gläsern gehörte gleichfalls dem Fürsten Fugger-Babenhausen. Zahlreiche Venezianer Gläser, zum Teil in Deutschland mit den Wappen von Augsburger Geschlechtern emaillirt, sind heute noch Zeugen des einst mächtigen Handelsverkehrs zwischen Augsburg und der Lagunenstadt. Eine Reihe geschliffener Gläser des 18. Jahrhunderts, nach Ausweis der Wappen gleichfalls alter Familienbesitz der Fugger, wurden als Augsburger Arbeit angesprochen. Von höchster Schönheit waren zwei Glasgefäße mit Silberornamenten unter Glas am Ende des 18. Jahrhunderts in Goldbronze montirt. Verhältnismäßig wenig bot die keramische Abteilung: eine Gruppe von Künersberger lehrte nichts Neues, viel hat eben die Fabrik nicht geleistet. Dagegen ragte ein Teller der Gögginger Fabrik (Fig. 7) in ungewöhnlicher Weise hervor. Einige Majoliken von Urbino zeigen wie nicht selten deutsche Wappen, darunter öfter das der Fugger; auch deutsche Faiencen mit Wappen schwäbischer Familien waren vorhanden. Ein kostbares Stück deutscher Faience besitzt das Museum zu Kaufbeuren: einen Pokal in Gestalt einer Eule, vorn an der Brust ein Wappen von 2 Löwen gehalten, blau und weiß zum Teil mit Gold bemalt, 16. Jahrhundert.

Umfangreich und gut arrangirt war die Abteilung der graphischen Kunst, welche einen ganzen Saal füllte: eine Besprechung derselben würde aus dem Rahmen dieser Blätter fallen.

Ein reiches Bild deutscher Kulturgeschichte entrollte sich an einer der Hauptstätten deutscher Kunst vor unseren Augen; kaum je zuvor gewährte eine andere Ausstellung einen so genauen Einblick in die umfassende gewerbliche Thätigkeit einer deutschen Stadt, den Einfluß eines edlen Bürgerhauses auf die Entwickelung derselben und die Wandlungen im Laufe der Jahrhunderte. Dieses große Verdienst wird auch die Ausstellung in dauerndem Andenken erhalten.

Bücherschau.

I.

Pflanzenstudien nach der Natur. Zeichnungen und Malereien, ausgeführt in der kunstgewerblichen Fachzeichenschule zu Plauen i. V., unter Leitung des Herausgebers Prof. Richard Hofmann, 30 Photographien. — F. E. Neuperts Verlag, Plauen 1886.

P. S. Prof. Hofmanns Blätter und Blumen für Flächendekoration fand vor kurzem bei den Fachgenossen, besonders wegen des darin bewiesenen pädagogischen Taktes, gute Aufnahme und ist auch in diesem Blatte anerkennend besprochen worden. Das vorliegende neue Werk bildet eine Ergänzung des früheren, insofern es zeigt, was die Schüler Hofmanns im Zeichnen nach der Natur leisten und auf welchem Wege so gute Ergebnisse erreicht wurden. Nach Hofmanns Lehrverfahren, welches uns als das einzig richtige erscheint, hat der Schüler in eingehendster Weise die Pflanze zu studiren; der Lehrer hat ihn gewissenhaft in den Geist der Natur und ihrer Organismen einzuführen, damit das Darzustellende wirklich erst den Weg durch den Verstand gemacht habe. Erst dann, nach langen Studien darf zur Vereinfachung der Natur, zur dekorativen Darstellung geschritten werden. Das ist genau der Weg der berühmten Meister der Lyoner Blumenschule, deren Studienarbeiten uns völlig mustergültig erscheinen. Falsch dagegen erscheint es, den Schüler sofort dekorativ, d. h. in vereinfachter Behandlung und Farbengebung malen zu lassen. Dabei kann nicht viel mehr herauskommen, als ein unkünstlerischer Abklatsch der Natur. Die vorliegenden Photographien liefern den Beweis für die Richtigkeit der ersterwähnten Methode. Zwar fehlt viel von der eigentlichen Wirkung der Studien in Farbe, wie wir sie z. B. auf einer Ausstellung in Dresden sahen, aber die künstlerische Auffassung tritt um so mehr hervor, die interessante und liebevolle Beobachtung der Natur zeigt sich schärfer in der feinen Behandlung der Blätter, und die Komposition

der einzelnen Stücke hat in Bezug auf energische Licht- und Schattengebung, sowie Luftperspektive fast überall ihre volle Wirkung beibehalten. Gerade diese letzten drei Punkte sind für Blumenmalereien ungemein wichtig, und wenn uns so viele Blumenstücke ganz kalt lassen, so trägt die Vernachlässigung derselben meist die größte Schuld daran. — Natürlich sind die dreißig Tafeln des Hofmannschen Werkes nicht sämtlich gleichwertig, und verschiedene dokumentiren sich auf den ersten Blick als Schülerleistungen, jedoch die gute Schule ist an allen erkennbar. Sollen wir einzelne Tafeln nennen, so seien dies Nr. 1 und 2, auf denen einzelne Blätter dargestellt sind. Ganz scharf ist auf diesen das Netz der Haupt- und Nebenadern herausgearbeitet, Licht und Schatten sind so wohlberechnet verteilt, daß einzelne Blätter fast plastisch wirken. Von besonderer Schönheit sind sodann ein Strauß von Hundsrosen (Bl. 12), von Prof. Hofmann selbst entworfen, und eine blühende Königskerze (Bl. 25). Interessante Zusammenstellungen von Blumen mit phantastischen Fernsichten bieten die Tafeln 9, 10 und 16. Ferner verdienen Hervorhebung ein Rosenstrauß (Bl. 20), blühende Königskerze (Bl. 21), Fingerhut (Bl. 27) und Kranz aus Rosenzweigen (Bl. 30). Das Werk, dessen Tafeln auch einzeln käuflich sind, kann zum Ankaufe für kunstgewerbliche Lehranstalten, für Porzellan- und Dekorationsmaler, wie auch für kunstbeflissene Dilettanten empfohlen werden, gewiß wird es außerdem auch jedem die Pflanzenwelt liebenden Kunstfreunde manche Anregung bieten.

II.

Ornamentale Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Nach Originalaufnahmen in Farbendruck herausgegeben von C. Schäfer und A. Roßteuscher. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth. 3 Lfgn. à 15 Blatt. Preis pro Lfg. 50 Mk.

Sg. Schon die zweite Lieferung dieses Bd. II, S. 98 bereits eingehender besprochenen Werkes bringt 20 verschiedene Muster, von denen nur wenige der spätromanischen Epoche angehören. Die meisten der frühgotischen, einzelne der spätgotischen Stilperiode. Die Renaissance ist nur durch 2 Tafeln vertreten mit 9 Borten aus der St. Peterskirche in Köln. Um mit letzteren zu beginnen, so zählen sie freilich zu den reizvollsten Glasbordüren, die das 16. Jahrhundert zurückgelassen hat. Sie sind im Original von ganz wunderbarer, entzückender Wirkung. Es ist aber nicht möglich, ihren Effekt, der hauptsächlich den verschiedensten Nüancirungen des Silbergelb auf bräunlich-schwarzem Grund zu danken ist, auf dem Papier auch nur annähernd wiederzugeben. Nicht einmal die Malerei vermag es, geschweige denn die nachahmende Reproduktion. Hier hängt eben alles von der Pinselführung ab, von den frischen, kecken Zügen, zu denen sie den Meister herausfordert, von all den Mannigfaltigkeiten, die sie schafft, von all den Zufälligkeiten, die sie begleiten. Wie spielt da auf den Originalen der Hintergrund mit, auf dem die Farbe bald dicker, bald dünner, bald opaker, bald durchsichtiger, bald schwarz, bald braun, bald rötlich erscheint, niemals tot, sondern immer voll Frische und Leben. — Das spätgotische Fenster aus Immenhausen kann weder auf feine Zeichnung, noch auf glückliche Farbenstimmung Anspruch machen, so gut es auch nachgebildet sein mag, und der in Vierpäffen durchbrochene Schrägstreifen macht einen allzu schablonenhaften Eindruck. Ganz vortrefflich aber sind alle anderen Tafeln sowohl wegen der glücklichen Auswahl der Muster, als wegen der zeichnerischen und farbigen Wiedergabe [1]). Die meisten Muster weisen auf Erfurt und Marburg, einige auf Süddeutschland hin. Ganz besonders verdienen die Tafeln 2, 18, 26, 31, 34, 36 hervorgehoben zu werden, weil in ihren Mustern sich alle Vorzüge vereinigen, sie zur Nachahmung aufs dringendste zu empfehlen. Einfache, klare, anmutige Musterung, glückliche Farbenharmonie, für welche die richtige Verteilung von Grund- und Dessinfarbe von geradezu entscheidender Bedeutung ist, leichte Herstellbarkeit zeichnen diese herrlichen Glasgebilde aus. Die Vorbilder auf Tafel 11 eignen sich weniger für größere Fenster. Auf Nr. 35 begegnet die Schwierigkeit, größere Ornamente in hellem, namentlich in weißlichem Tone mit blauer Einfassung zusammenzustimmen. Auf Nr. 15 wirkt die aufsteigende dichte

1) In letzterer Hinsicht stehen einzelne Tafeln auf einer noch höheren Stufe der Vollendung als in der ersten Lieferung. Das Rot mit feiner Patina ist stellenweise noch besser getroffen, noch frappanter der weißlich-grünliche Ton mit den kleinen Nüancen, die der Zufall ihm angethan hat.

Mittelrante etwas verwirrend und in größerer Ausdehnung wohl ermüdend, auch an die farbige Wirkung des lichtgelben Grundes, dem aber der saftige Ton des erst im Jahrhundert später entstandenen Silbergelb fehlt, knüpfen sich einige Besorgnisse. Äußerst dankbar sind wiederum die Blankverglasungsmuster. Trotz einfachster Zusammensetzung sind sie von reicher Wirkung. Jeder Verglaser, der seinen Beruf nicht vollständig verfehlt hat, kann sie ausführen, und ihr geometrisches, weiß geradliniges Flechtwerk paßt in den gotischen wie in den venezianischen Formenkreis. So bewährt sich auch diese zweite Lieferung als ein höchst schätzenswerter Beitrag zur Geschichte nicht bloß, sondern auch zur Technik der Glasmalerei, als eine Fundstätte der allerbesten Vorbilder. Von dem engsten Anschlusse an sie sind die besten Erfolge für diese in mächtigem Aufblühen begriffene Kunst zu erwarten.

Kleine Mitteilungen.

Nachahmungen von Meißener Porzellan.

Unter dem 3. Oktober 1775 erließ die sächsische Regierung ein Generale gegen Nachahmungen von Meißener Porzellan. Darin heißt es: Da wahrzunehmen gewesen sei, „welchergestalt von neuerlich angelegten ohnentfernten Porcelaine-Fabriquen verschiedenes mit einem denen auf dem in Unserer Porcelaine-Manufactur zu Meißen gefertigten Porcelaine befindlichen übers Creutz gelegten Chur-Schwerdtern sehr ähnlichen und von jenen kaum zu unterscheidenden Zeichen bemercktes Porcelaine-Geschirr in hiesige lande zum Verkauf eingebracht worden, wodurch dann, da die Käuffer dergleichen dem Meißnischen Porcelaine in der Güte weit nachzusetzendes Geschirr gleichwohl für Meißnisches erhandelt, Unserer Manufactur zu Meißen in der Folge ein höchst nachtheiliger Miß-Credit zugezogen werden könnte", so werde die weitere Einbringung und der Verkauf solches Porzellans, es sei von welcher Fabrik es wolle bei Strafe der Konfiskation hiermit verboten. Das Verbot erfolgte auf Betrieb des Grafen Marcolini, der, noch ehe das Generale veröffentlicht war, in einer vorläufigen Mitteilung (23. Septbr. 1775) nach Leipzig schreibt: „Ich habe durch kräftige Vorstellungen höchsten Ortes es dahin gebracht, daß alles Porcellain, auf welchem die Churschwerdter nachgeäffet sind, nicht mehr geduldet werden soll. Es war letztern Jahrmarkt ein solcher Porcellain-Krämer aus Limbach bey Meinungen hier [in Dresden], er durfte aber nicht auspacken und mußte unverrichteter Sachen wieder nach Hause reisen. Hr. Nonne wird in Leipzig gleiches Schicksal haben."

Der hier genannte Nonne war ein Kaufmann aus Volkstedt bei Rudolstadt, der unter anderem auch mit Rudolstädter Porzellangeschirr handelte. Das Zeichen dieses Geschirrs war früher die im Rudolstädter Wappen vorkommende liegende Gabel gewesen; seit einigen Jahren aber hatte die Fabrik — offenbar um zu täuschen — statt dessen zwei kreuzweise übereinander gelegte Gabeln als Zeichen eingeführt, die bei flüchtigem Ansehen sehr leicht mit den sächsischen Kurschwertern verwechselt werden konnten. Eine zweite Art von Geschirr, gegen die das Verbot sich namentlich kehrte, war das Wallendorfer, welches — gleichfalls offenbar in betrügerischer Absicht — mit einem Zeichen, das als W ausgegeben wurde, aber den Kurschwertern täuschend ähnlich sah, versehen wurde. Dies letztere vertrieb auf den Leipziger Messen ein Händler Motschmann aus Sonnenberg.

Auf Anordnung der Regierung sollte auf der Michaelismesse 1775 gegen solches Porzellan, welches vor Veröffentlichung des Generale eingebracht worden sei, noch einmal Nachsicht geübt, die Konfiskation unterlassen und nur der Verkauf verboten werden. Infolge dessen wurden beiden Händlern, als sie zur Messe kamen, ihre Porzellankisten amtlich versiegelt und nur dem Motschmann ein Teil wieder ausgeliefert, das nach Warschau ging. Zur Ostermesse 1777 aber, als Motschmann wieder solches Wallendorfer Geschirr mitgebracht hatte, wurden ihm zwei Kisten konfiszirt, die nicht bloß weißes, sondern auch weiß und blaues und buntes Porzellangeschirr enthielten, das wieder sämtlich das angebliche W trug.

Da das Generale von 1775 zur Ostermesse 1779 erneuert wurde, so scheinen sich die Händler eine Zeitlang in Acht genommen zu haben. Zur Michaelismesse 1787 aber tauchten wieder porzellanene „Theekoppgen" auf, die ein den Kurschwertern ganz ähnliches Zeichen trugen und von denen behauptet wurde, daß solche in den Fabriken zu Limbach, Wallendorf und Rauenstein gefertigt würden. Es wurden auch die Händler aus Limbach, Naumburg, Sonnenberg und Rudolstadt namhaft gemacht, die solches Geschirr führten, wenn auch nicht „zum feilen Verkauf", aber doch um es „denen nach der Türkei handelnden fremden Kaufleuten vorzuzeigen und darauf Commissiones zu erhalten". Infolge dessen wurde bei den sämtlichen Händlern nachgesucht, aber wenig gefunden. Die meisten leugneten, stritten über die Herkunft der ihnen vorgezeigten „Theekoppgen", und einer behauptete sogar, es sei Meißener Fabrikat,





Aufgenommen von P. Richter.

Lith. Anst. v. J. G. Fritzsche, Lpzg.

THÜR EINES SCHUBFÄCHERSCHRANKES.

Tiroler Arbeit, 17. Jahrh.

Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

„denn so sein würden sie in Limbach nicht gefertigt" (!), und so mußte es diesmal bei einer bloßen Verwarnung bleiben.

Ich weiß nicht, ob Geschirr mit den angegebenen Zeichen sich hier und da in Sammlungen befindet; es muß ja dem Meißener ähnlich sehen, denn mit der Absicht zu täuschen, wurde es unzweifelhaft angefertigt. Jedenfalls wollte ich diese Vorgänge — nach den im Leipziger Ratsarchiv befindlichen Akten — kurz mitteilen, um die Herkunft derartigen Geschirrs, wenn sich irgendwo Stücke erhalten haben sollten, nachzuweisen.

Leipzig. G. Wustmann.

Den dankenswerten Mitteilungen des Herrn G. Wustmann möchte ich hinzufügen, daß Porzellane mit der Rudolstädter Marke und dem falschen W sich öfter im Handel finden, einzelne Stücke auch im hiesigen Kunstgewerbemuseum. Von Limbacher Nachahmung der Meißener Ware ist mir nichts vorgekommen, doch ist es mehr als wahrscheinlich, daß unter den schlechteren Meißener Porzellanen — und deren giebt es genug — derartige Fälschungen unerkannt sich befinden. Das Rudolstädter Porzellan mit gekreuzten Gabeln markirt ist durchschnittlich so schlecht, daß es nur in einer Zeit, welcher das Fabrikat überhaupt neu war und die zwischen gutem und schlechtem Porzellan noch nicht zu unterscheiden vermochte, zu Täuschungen benutzt werden konnte. Dagegen finden sich Stücke mit dem angeblichen W, also Wallendorf, die allerdings auch heute noch neben Meißener Porzellanen mittlerer Qualität stehen. Es wird mir dadurch zweifelhaft, ob das gewöhnliche als Wallendorfer Geschirr gehende Porzellan, welches aus grober schwerer Masse besteht, mit deutlichem W markirt und meist mit Purpur roh bemalt ist, wirklich gleichen Ursprungs mit dem erwähnten „falschen Meißen" ist: die Bezeichnung dieser Ware als „Wallendorf" ist meines Wissens nie sicher festgestellt.

Berlin. A. Pabst.

Killinger, Glasschneider zu Nürnberg.

A. P. Je seltener es möglich und je schwieriger es ist, geschnittene Gläser des 18. Jahrhunderts einer bestimmten Werkstatt zuzuteilen, um so nötiger erscheint es jeden auch noch so kleinen Beitrag, der dies gestattet, zu veröffentlichen. Im hiesigen Kunsthandel sah ich vor kurzem einen geschliffenen Deckelpokal (36 cm hoch), der Fuß flach, Schaft gedreht; auf der Vorderseite Brustbild des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels u. v. [CHRISTIAN D G. DUX SAXOQ. I.C M.A & W.] auf der Rückseite die geflügelte Fama in die Posaune stoßend, aus welcher in Wolken der Name FAMA hervorkommt, hinten drei ovale Schilde mit Wappen und Namenszug (drei verschlungene C). Auf dem Deckel die Inschrift in Bändern: Leucopetra seculare alterum sancte ac large celebrans, in welcher die Jahreszahl 1712 (oder 1717) steckt. Auf den Fuß gravirt: *„Killinger fec. Norib."* Die Arbeit ist geschickt und flott, das Stück gehört zu den besseren Gläsern dieser Art. Der Schnitt ist größtenteils matt, doch an einigen Stellen (Flügeln der Fama, Namenszügen) auch glänzend gehalten. Welches Jubiläum Weißenfels (Leucopetra) damals feierte, habe ich nicht gefunden. Christian regierte 1712—1736.

Rd. — **Auktion Felix.** — Die Auktion der Kunstsammlung des Herrn Eugen Felix wird am 25. Oktober und folgende Tage in Köln stattfinden. Die Sammlung, durch die Publikation der Herrn Börner & von Eye hinlänglich bekannt, hat in dem Auktionskatalog, welcher von Herrn H. Lempertz jr. sachkundig angefertigt ist, noch einmal eine Publikation erfahren. Jedenfalls wird die Sammlung künftig nach diesem Katalog citirt werden, da die frühere Publikation keine Nummern hat! Der Katalog ist mit einem für Deutschland ungewöhnlichen Reichtum ausgestattet, so daß fast alle wichtigeren Stücke abgebildet sind; auch ist ziemlich bei allen anderweitig abgebildeten Objekten die Abbildung citirt. Herr Lempertz hat durch diesen Katalog der Sammlung Felix ein schönes Denkmal gesetzt, wie früher schon den Sammlungen Paul, v. Parpart, v. Berthold, an welche heute leider nur noch die Kataloge erinnern.

Zu den Tafeln.

Aus dem Leipziger Kunstgewerbemuseum

gedenken wir im Laufe des begonnenen Jahrganges eine Anzahl der interessantesten Gegenstände in Abbildung zu geben und beginnen mit einem Schubkastenschrank, Tiroler Arbeit des 17. Jahrhunderts, der sich durch seinen ungemeinen Reichtum an eingelegtem Zierwerk auszeichnet. Unser Farbendruck giebt eine der inneren Flügelthüren wieder. In einem der nächsten Hefte werden wir eine Gesamtansicht und weitere Einzelheiten desselben Möbels veröffentlichen, welches eine große Menge ornamentaler für die verschiedensten Zweige des Kunsthandwerks verwendbarer Motive enthält.

Das Augsburger Modelbuch.

Die auf der zweiten Tafel wiedergegebenen beiden Muster sind dem von August Steyner in Augsburg 1534 gedruckten Modelbuch entnommen. Das Buch ist nur in einem Exemplar bekannt, welches sich im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig befindet. Dasselbe enthält eine Fülle ganz allgemeinen Ornaments, in dem jeder Kunstindustrielle brauchbares Material finden wird. Die Redaktion beabsichtigt das ganze Buch (29 Blatt) allmählich im Kunstgewerbeblatt zu publiziren. Das nächste Heft wird dazu einen einleitenden Artikel bringen, auf welchen wir im voraus verweisen.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

Blätter für Kunstgewerbe. 1886. 9—10.
Adresseneinband, entw. v. Storck, ausgef. v. P. Pollak. Messkelch entw. v. A. Barritius, ausgef. v. Kautsch, Prag. Salonschrank mit Lackfüllungen, von Fr. Michel. Gitterthor, entw. v. Fellner & Hellmer, ausgef. v. A. Milde. Geklöppelte Spitze ausgef. im Central-Spitzen-Cursus, Wien — Seidener Möbelstoff von Ph. Haas & Söhne. Lehnstuhl, entw. v. A. Trötscher, ausgef. v. H. Trötscher. Lüster für elektrische Beleuchtung, entw. v. N. Hofmann, ausgef. v. D. Hollenbach. Stiegengeländer v. A. Milde. Bett und Nachttisch, entw. v. F. König, Graz, ausgef. v. St. Schulz, Wien. Geklöppelter Kragen u. Manschette, ausgef. im Central-Spitzen-Cursus, Wien. — A. Ilg: Zur Geschichte des Tapetenwesens am Wiener Hofe.

†Centralblatt für das gewerbliche Unterrichts-Wesen in Österreich. V. 1—2.
Das technologische Gewerbemuseum in Wien. Geschichte u. Organisation der Fachschulen für Glasindustrie in Steinschönau und Haida.

Formenschatz. 1886. Nr. 10.
L. Cranach: Der heil. Hieronymus. Jugendporträt Karl V. G. da Udine: Malereien eines Deckengewölbes. A. du Cerceau: Büffet, um 1560. Umrahmungen, Frankreich 1543. Ag. Caracci: Bildnisse der Familie Sforza. P. da Caravaggio, Prunkvase. Od. Fioletti: (Anfang 17. Jahrh.) Venus und Amor. Fr. Langlois: Blumenkomposition. J. Lepautre: Saaldekoration, um 1650. J. M. Oppenort: Portale, um 1710. Japanische Holzschnitte.

†Illustr. Frauen-Zeitung. 1886. 17—19.
M. Haushofer: Der Zimmerschmuck des bescheidenen Haushaltes. — J. Stockbauer: Das Büffet. — J. v. Falke: Das Armband.

Gewerbehalle. 1886. IX—X. Taf. 57—70.
Vorhang der Synagoge zu Zürich Entwurf einer Albumdecke. Schmuckgegenstände, entw. v. L. Beschor. Schmiedeeisernes Thor. Waschkästchen, entw. v. R. Hinderer. Weinkanne, entw. v. H. Kaufmann. Stuhl, Schreibtisch u. Sessel, entw. u. ausgef. v. Nillius, Mainz. Zwei Stoffmuster des 16. Jahrhunderts. — Rauchschrank u. Spieltisch, entw. v. Ihne & Stegmüller, ausgef. v. F. Vogts & Co., Berlin. Drei silberne Buchschliessen des 17. Jahrhunderts. Plafond, entw. v. C. Zänken. Bronzekandelaber, entw. v. M. Mayence, Paris. Bischöflicher Thronsessel, Mitte 18. Jahrh. Drei Öfen, entw. von L. Theyer. Vier Majolikateller, entw. v. L. Hellmuth, Weissenburg.

†Der Kirchenschmuck. XVII. 9.
Zur Formbildung der Monstranze I.

Kunst und Gewerbe. 1886. Heft 9.
H. Billung: Die Dekorativ-Kunst auf der Berliner Jubiläumsausstellung. C. Friedrich: Über die alten Glashütten im Bayerischen Wald. Jännicke: Studien über portugiesische Keramik. Tafeln: Kassette mit Intarsia. Schränkchen mit gemalten Emailplatten. Altindischer Kupferkessel.

†Mitteilungen der k. k. Centralkommission. XII. Nr. 3.
Böheim: Die Sammlung alter Geschütze im k. k. Artilleriearsenal in Wien. (Mit Abbild.)

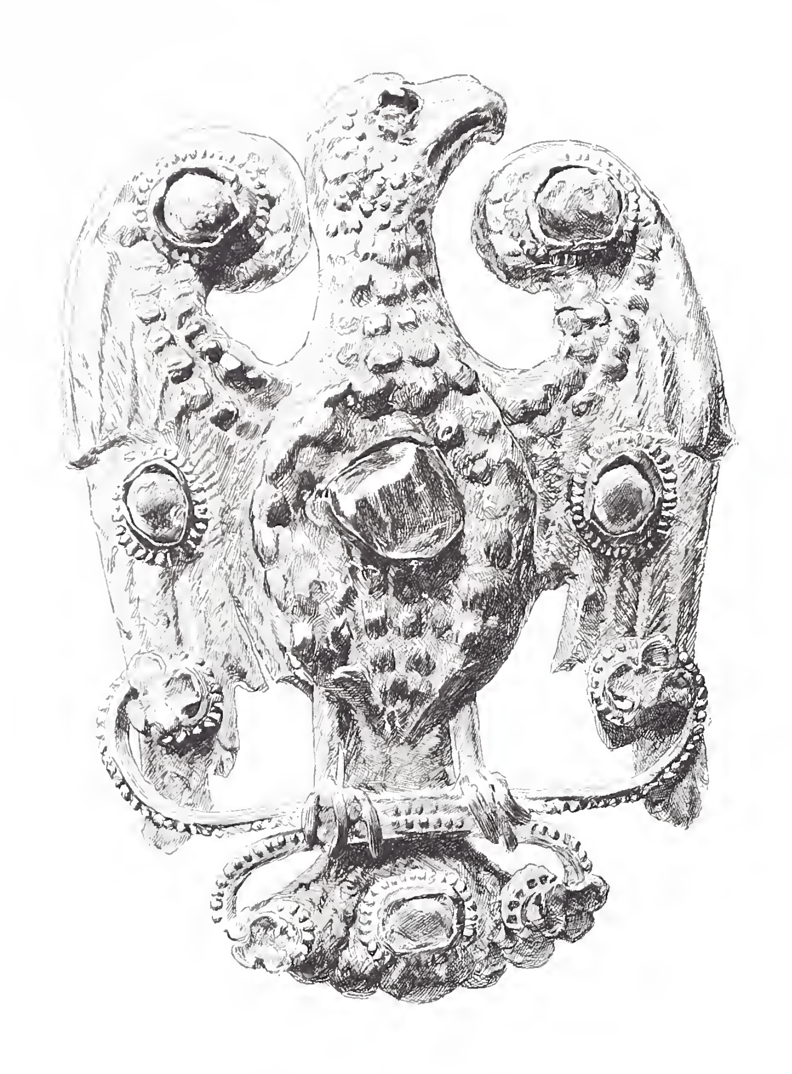
Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 9. (Nr. 252.)
Macht: Das maureske Ornament. Neumann: Über den Einfluss des christlichen Reliquienkultus auf die bildende Kunst. (Forts.)

†Sprechsaal. 1886. Nr. 38—39.
Von der Sachsen-Altenburger Landesausstellung.



Wappen, Bronzeguß. 18. Jahrhundert.



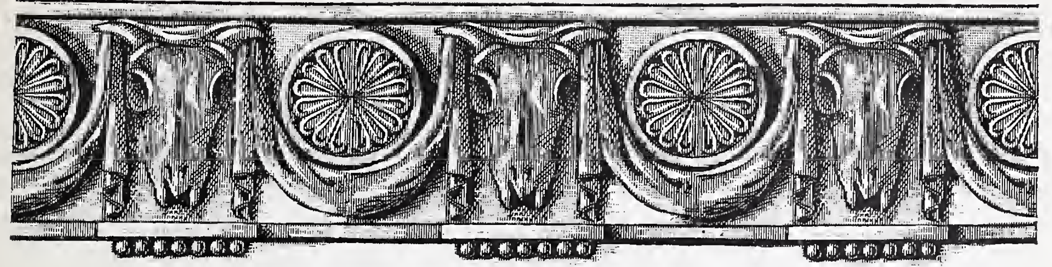


ADLERKLEINOD

aus der Hohenstaufenzeit

Eigenthum von Baron Max Heyl in Worms

Druck v. [illegible]



Fries eines Marmorkamins. Italien. Ende des 15. Jahrh.

Ein Schmuckstück aus der Hohenstaufenzeit.

Von Friedrich Schneider.

Mit einer Radirung von P. Halm und drei Abbildungen.

Die Geschichte des Schmuckes im Mittelalter ist zum guten Teil noch zu schreiben. Mangelt es überhaupt an einer zusammenfassenden Darstellung, so fehlen, was noch bedauerlicher ist, für gewisse Zeitabschnitte die Belegstücke fast gänzlich. In verhältnismäßig großer Vollständigkeit liegen für die Vorstufen aus fränkischer Zeit schlichte Zierstücke wie die glänzendsten Erzeugnisse einer hochentwickelten Kunstfertigkeit vor. Vom hohen Norden bis zum Fuß der Alpen, zumal an den Ufern des Rheins und bis zu den Übergängen der Pyrenäen sind aus Grabstätten, Flußübergängen und sonstigen Fundstätten zahllose Schmuckgegenstände erhoben worden, die als Spangen, Broschen, Ringe, Armbänder, Ohrgeschmeide, Zierbeschläge u. s. w. dienten. Mit der Treibearbeit vereint sich dabei der Schmuck gekörnter Auflage (Filigran), Gußstücke erscheinen mit dem Stichel nachgearbeitet und durch eingeschlagenen Metallfaden mit reizendem Geflechte durchzogen. Mit dem dunklen Eisen wird Silber- und Goldtauschirung verbunden und die Wirkung der Edelmetalle selbst, des Silbers wie des Goldes durch glänzende farbige Einlage von Glasfritten, von Almandin oder rohen Edelsteinen erhöht. Der „Barbarenschmuck“ bildet in unseren Sammlungen eine oft reich ausgestattete Gruppe, und die Wissenschaft hat daran wie nach der kunsthandwerklichen, so nach der geschichtlichen Seite ihre Erörterungen geknüpft. Die eigentliche Quelle für den Barbarenschmuck sind die Grabstätten jener Zeit. Solange die altgermanische Bestattungsweise noch vorhielt, bot das Grab den natürlichen Fundort für alles, was den Menschen vom Kindesalter, das Weib wie den Mann, vom einfachen Freien bis zum stolzen Führer schmückte. Unglaubliche Schätze an Edelmetall wurden damit dem Boden übergeben. Die Strenge der frühmittelalterigen Gesetzgebung gegen den Leichenraub hatte bei der Verlockung, welche dazu vorlag, ihre ausgiebige Begründung. Die veränderten religiösen Anschauungen wie die Abnahme der Edelmetalle im Verkehr brachten es mit sich, daß in der Folge die Bestattungen nicht mehr jene reichen Zugaben erhielten, wie vordem. Nur selten bieten Gräber des hohen Mittelalters eine reiche Ausbeute. Fast allein die Grabstätten geistlicher Würdenträger ergeben Schmuckstücke, wie Ringe [1], kleine Kelche [2], Hirtenstäbe [3], die aber zumeist als Gebrauchsgegenstände nur mittleren Wertes sind. In den wenigsten Fällen sind hervorragende Wertstücke aus mittelalterlichen Gräbern zu erheben gewesen. Was daneben im lebendigen Verkehre blieb, verfiel allen Fährlichkeiten; nur dadurch, daß die bestimmten Vorschriften des kirchlichen Zeremoniells einerseits gewisse Schmuckstücke, wie Ringe, Elfenbeinkämme, Spangen u. a. forderten, und hier der wechselnde Geschmack nicht so unbedingt zur Herrschaft kam, vermochten sich Dinge derart in alten Domstiftern, reicheren Kirchen und Klöstern überhaupt zu erhalten. Weltlicher Schmuck dagegen wurde nur zu rasch von den Wogen des ruhelos flutenden Lebens verschlungen. Gelegentliche Angaben zeitgenössischer Quellen und die aus jener Zeit immerhin seltenen Denkmäler und Abbildungen bieten für die Beurteilung kaum genügende Auskunft, während

1) U. a. im Domschatze zu Trier, solche aus der Zeit von 1152—1258. Vergl. v. Wilmowsky, Grabstätten der B. von Trier, S. 29; — im Domschatze zu Mainz aus dem 13. bis 17. Jahrhundert. Vergl. Friedr. Schneider, Gräberfunde, Taf. XV.

2) Gräberfunde, Taf. XVII. — 3) Ebendas. Taf. XVI.

dichterische Schilderungen oft vielleicht das Maß der Wirklichkeit überschreiten. Somit bleibt gerade für die glänzendste Zeit des Mittelalters, von den Ottonen bis zu den Hohenstaufen, das reizvolle Gebiet des weltlichen Schmuckes nur höchst ungenügend bestellt.

Um so freudiger darf jedes Stück begrüßt werden, das aus jenem Zeitraume auftaucht, gar wenn es in hervorragender Weise das Gepräge vollendeter Kunst an sich trägt. Unbedenklich gilt dies von dem Adlerkleinod, welchem diese Zeilen gewidmet sind.

Dasselbe wurde in der Frühzeit des Jahres 1885 in Mainz gefunden bei Erdarbeiten am südlichen Ende des Zentralbahnhofes, kaum 1/2 m unter der Erdoberfläche auf jener vom Käftrich gegen Norden sich senkenden Strecke, welche vordem als Linsenberg bekannt war. Zahlreiche römische Reste bekundeten längst eine alte Kulturstätte. Seit dem frühen Mittelalter gehörte das Gelände zu dem uralten Frauenstifte Altenmünster, das im 17. Jahrhundert bei Neuanlage der Festungswerke sich einen Gebietsaustausch mußte gefallen lassen und in die innere Stadt, nicht weit davon, verlegt wurde. Nach längerem Bemühen gelang es mir, das Stück aus zweiter Hand zu erwerben, nachdem es bereits von Mainz weg auf den Weltmarkt gekommen war und eben ins Ausland gehen sollte. Die Möglichkeit der Erwerbung sicherte auch diesmal das thatkräftige Eingreifen des Herrn Major Max Freiherrn von Heyl zu Worms, dem die Sicherung eines so köstlichen Fundes zu besonderer Befriedigung gereichte. In seinem Besitze ist die Erhaltung des Stückes für dessen mittelrheinische Fundstätte gewährleistet und bildet die Zierde einer Sammlung, die für Kunst und Leben eine reiche Quelle der Anregung gewährt.

Das Stück mißt in gerader Linie 55 mm, in der Breite 39 mm. Für die Abbildung wurde die doppelte Größe gewählt, um die Behandlung im einzelnen deutlicher zum Ausdruck bringen zu können. Vorderteil wie Rückseite sind in Feingold hergestellt. Letztere bildet eine starke schlichte Platte, von dem Umriß des Adlers, auf welcher in der Mitte eine Spangennadel angelötet war; die Nadel selbst war verhältnismäßig schwach und ist darum auch in Verlust geraten. Darüber in der oberen Hälfte sind weiterhin drei flache Ösen aufgelötet und in der unteren Hälfte weitere vier, mittels deren das Stück auf eine Unterlage oder unmittelbar auf das Gewand konnte aufgeheftet werden. Teile von eingerostetem Draht in einer der unteren Ösen beweisen, daß man es mit der Befestigung ernst zu nehmen wußte. Dem ungeachtet wurde das Stück verloren; denn es fand sich nicht in oder bei einer Grabstätte, sondern im losen Erdreich. Die Vorderseite ist mit voller Fertigkeit aus dünnem Goldblech getrieben; stellenweise sind Spuren von Nachhilfe mit dem Stichel erkenntlich. Der Schmuck an farbigen Einlagen bestand in den Flügelenden aus halben Perlen, die aber durch den Einfluß der Erdfeuchtigkeit gänzlich zersetzt waren und bald zerfielen. An der Stelle des Auges sitzt ein kleiner Rubin; auf der Mitte der Brust prangt ein sehr schöner Saphir; in der Flügelmitte sind Smaragde und in dem Schwanz ein Lapislazuli eingelegt. Die Steine sind nur einfach an der Oberfläche geglättet; der Saphir hat seine unregelmäßige Gestalt dabei unverändert bewahrt.

In der künstlerischen Anordnung ist mit feiner Empfindung dem schwebenden Vogel ein Ruhepunkt in jenem schön entwickelten Ranken gegeben, den er mit den Fängen umschließt: er trägt denselben und ruht zugleich darauf. Eben so richtig sind die Spitzen der Schwingen und die äußersten Schwanzfedern mit den Ausläufern des Ranken zusammengeführt. Der Gesamtumriß wird damit in einheitlicher Weise geschlossen und den sonst losgetrennten Endpunkten eine sichernde Verbindung gewährt. Ähnlich bauen Kopf und die eingerollten Oberenden der Flügel sich zusammen. Nach Ausbau und Abrundung bietet das Stück ein Muster von straffer geschlossener Behandlung. Die Erhaltung ist, eine nicht bedeutende Einbiegung der Brust und eines Flügels abgerechnet, vollkommen gut.

Zur Zeitbestimmung des Stückes lassen sich ebensowohl aus der Gesamtdarstellung wie aus Einzelheiten genügende Anhaltspunkte gewinnen. Die Erscheinung des Adlers hat nichts von jener herben Ungelenkigkeit, wie sie mehrfach auf uns gekommenen Adlerbildern des früheren Mittelalters eigen ist. Der Kürze wegen sei nur auf jene Darstellungen verwiesen, die sich in die Borten der Willigis-Casula (um 1000 n. Chr.) in der Schloßkirche zu Aschaffenburg eingewirkt finden, sowie auf die glänzend emaillirte Adlerfibula[1]) im Museum zu

1) Von mir beschrieben und bestimmt in Bonner Jahrbb. Heft 69, S. 115. 117. Danach

Mainz, ebenfalls ein Fundstück aus dem Weichbilde der Stadt, welches gleicherweise das Ottonische Zeitalter vertritt. Unsere Darstellung gehört entschieden einer späteren Entwickelung an. Die Hohenstaufische Zeit und zwar gerade die Friedrichs II. gewährt die nächsten Anknüpfungspunkte. Der Gegenstand selbst, der königliche Vogel, der Begleiter des Zeus, war für Friedrich II. der Ausdruck seiner dem römischen Herrschergedanken zugeneigten Sinnesart. Er nahm das Bild des auffliegenden Adlers in seine Goldmünzen auf, die Augustalen [1]), welche von einem unbekannten Künstler aus Amalfi hergestellt, eine so unmittelbare Anlehnung an klassische Vorbilder darthun. Wie sehr Friedrich II. selbst seine Beobachtungen dem Reiche der Vögel zugewendet hatte, beweist sein Werk über die Falkenjagd, Liber de arte venandi cum avibus; eine davon in der Vatikanischen Bibliothek zu Rom erhaltene Handschrift giebt die zur Jagd abgerichteten Falken mit einem staunenswerten Verständnis für deren Eigenart wieder Der Adler als erwähltes Sinnbild des Kaisers wurde darum auch an seinen italischen Bauten mit Sorge und Vorliebe abgebildet. Während auch dorten das 12. Jahrhundert (Vgl. Abb. 1) noch die gebundenen Formen festhält, nähert sich die Zeit Friedrichs II. der Natur in einer Weise, die von der feinsten Beobachtung und vollendeter Meisterschaft zeugt. Die herrlichen Adlerbilder an dem Bogenthor des von Friedrich II. 1223 erbauten Palastes zu Foggia (Vgl. Abb. 2) legen in dieser Hinsicht vollgültigen Beweis von dem Streben jener Zeit ab. Was an Denkmalen deutscher Kunst z. B. in den Adlern auf den Giebeln der Portalvorbauten zu Gelnhausen [2]) (zwischen 1230—1260) uns erhalten ist, zeigt übrigens ein verwandtes Bemühen, bei aller Gesetzmäßigkeit der Natur möglichst nahe zu kommen. Die heraldisch ausgebildeten Adler-Darstellungen können hier nur mittelbar in Betracht kommen. Galt es doch hier keineswegs ein naturähnliches Bild zu liefern, als vielmehr ein herkömmliches Zeichen wiederzugeben. Dabei waren Stempelschneider und Wappenmaler an überlieferte Formen gebunden und besaßen zumeist nicht die künstlerische Befähigung, um der Natur jene Züge abzulauschen, die sich in den gegebenen Stoff übersetzen ließen. Alle diese Darstellungen tragen darum, wie die Siegel, Wappenbilder u. s. w. des 13. Jahrhunderts beweisen, anscheinend sehr viel altertümlichere Züge an sich; sie sind eckig und ausgemergelt, während künstlerische Gebilde frei, rund und naturwahr behandelt sind. So auch das vorliegende Kleinod, das darum unbedenklich auf einen Künstler aus der Zeit Friedrich's II. oder doch nicht viel später zurückzuführen ist.

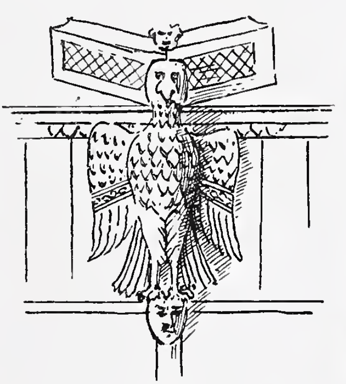


Fig. 1. Von der Kanzel in S. Sabino zu Canosa.



Fig. 2. Vom Kaiserpalaste zu Foggia.

Im einzelnen spricht für diese Zeit die Kastenfassung der Edelsteine, die noch in der ersten Hälfte des 13. Jahrh. gangbar ist. Im Ornament, in dem Perlstab wie in dem lilienartig entwickelten Blattwerk der Ranken zeigt sich eine frühe Regung gotischen Einflusses, so daß auch hieraus meine Annahme gerechtfertigt erscheint.

Die Stätte des Ursprungs anzugeben, wäre wohl allzu gewagt; dagegen möchte, schon in Anbetracht des Fundortes, die mittlere Rheingegend im allgemeinen dafür anzunehmen sein. Jedenfalls folgt das Stück weder italienischer, noch französischer Art, sondern lehnt sich in der Behandlung des Tierbildes unzweifelhaft an jene Formen an, welche dem Adler in der deutschen Kunst eigen sind.

Die Frage nach der Bestimmung des

in d. Zeitschr. d. Mainzer Altert. Ver. 1883. III. S. 129 mit Abb.

1) Vergl. Lenormant, Monnaies et Medailles, p. 238 Fig. 117.

2) Abb. bei Ungewitter, Lehrbuch d. got. Konstr. Taf. 31, 685. Vergl. Dehn-Rotfelser u. Lotz, Baudenkm. d. R.-B. Cassel, S. 73—75.

Kleinods endlich ist dahin zu beantworten, daß dasselbe als schließendes Zierstück, als Brosche, vielleicht auch bloß als Anhänger diente. Männer wie Frauen trugen im 13. Jahrh. als Schließen der Oberkleider die Musche, die Bratsche (Brosche), den Fürspan. Aus dem Anfang des Jahrhunderts sind Gegenstände der Art freilich kaum erhalten. Dagegen erzählen die ritterlichen Dichter jener Zeit gar



Fig. 3. Grabmal (des Stadtkämmerers Arnold de Turri, 1264). Mainz, Domkreuzgang.

viel von solchen Kostbarkeiten. Im Wigalois „Diu frouwe truoc ein fürspan"; der anderen „Für ir brust wart geleit Ein haftel wol hande breit: Daz was ein gelpher rubin". Wigalois beschreibt einen derartigen Schmuck aus Smaragd, Saphir und Rubin, darauf zwei Löwen und ein Adler geschnitten:

„Uz einem smaragde was, Rehte grune als ein gras Diu rinche wol ergraben, Von golde ein ar dar uf erhaben Mit gesmelze harte waehe: Daz werch daz was spaehe. Daz diu spaengel solden sin Daz waren tier guldin Geworht mit grossem flizze."

Und weiter:

„Daz furspan was ein edel stein Der dorch drier varwe schein. Daz ein teil ein smaragde was Gruner danne deh ein gras; Ein saphir was des andern schin; Der dritte ein edel rubin: Zwene leuwen, und ein ar. Also het gemeistert dar Nach dem wunsche disin werch Mit worten Wirnt von Gravenberch."

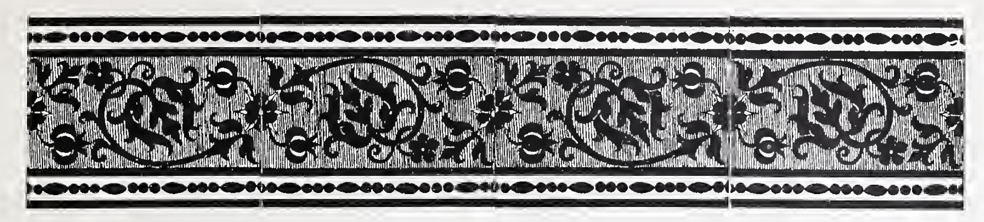
Ein anderer Fürspan der Engeltrud hatte die Gestalt eines Adlers und war aus Rubin gefertigt. Bemerkt wird, daß man solche Dinge „anstuont von rîcher kunst". Ob unser Stück als „Tassel" gelten kann, muß dahingestellt bleiben; so hießen jene Zierscheiben, zwischen welchen die Mantelschnur lief, die dieses Gewandstück vor der Brust zusammenhielt; gleichfalls werden hier ausdrücklich solche mit Adlern und Rubinen erwähnt. Auch die männliche Tracht schmückten solche Kleinode. Von Meleranz, dem Degen heißt es: „Daz furspan für den buosen sîn Wart im gespannen allzehant". Fürspan wie Tasseln sind zumeist aus kunstreicher Goldschmiedearbeit mit edlen Steinen hergestellt.[1]) Das Bild Kaiser Rudolfs von Habsburg im Dom zu Speyer auf dem Hochgrabe zeigt den Kaiser mit einem solchen Fürspan in Schildform mit dem doppelköpfigen Adler darauf; die Tasseln auf den Schultern tragen steigende Löwen. Von sonstigen Abbildungen[2]) abgesehen füge ich noch die Wiedergabe eines Grabdenkmals (Fig. 3) aus dem Mainzer Dom hier bei, das angeblich den Stadtkämmerer Arnold de Turri († 1264) darstellt, jedenfalls aber bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden ist. Mit nicht zu verkennender Absichtlichkeit hat die Rechte den Fürspan gefaßt, der als Mittelstück an dem Mantelhalter vor der Brust schwebt.

Die Bestimmung des vorliegenden Adlerkleinods darf damit annähernd erwiesen sein, mag es Mann oder Frau geschmückt haben.

---

1) Vergl. hierzu überhaupt Alwin Schulz, Höf. Leben der Minnes. I. S. 205 ff., 230 ff.

2) Abb. von Kleinodien des 13. Jahrh. bei Bucher, Geschichte der Techn. Künste, II. S. 241, Viollet-Le-Duc, Mobilier, III. p. 7 sqq., Miscell. Graph. (Coll. Londesborough) pl. XXIX, 5. Broschen aus dem 14. Jahrh. in Archaeol. Journ. III. 77, 78.



Aufnäharbeit in Seide, Gold und Silber auf grünem Atlas. Spanien, 16. Jahrh.

Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei.

IX.

Fayencefabrikation zu Vegesack und Lesum.

Von J. Focke.

Mit Abbildungen.

In Jaennicke, Grundriß der Keramik S. 787, findet sich unter den dem Namen nach zu erwähnenden Hartporzellanfabriken auch „Vegesack bei Bremen" angegeben, und Demmin, Keramikstudien II, S. 43 enthält dieselbe Notiz mit dem Zusatze „1718 durch Kuntze errichtet." Die über diese Fabrikation angestellten Nachforschungen verliefen zunächst resultatlos, indem Herr Demmin auf Anfrage erklärte, daß er die Quelle für seine Angabe leider nicht mehr zu benennen vermöge, und nachdem ferner die Archive zu Bremen und Hannover vergeblich um einschlägliches Material angesprochen worden waren. Als sich aber ergeben, daß ein älterer Gebäudekomplex in Vegesack im Volksmunde noch vielfach „der Potthof" oder „die Porzellanfabrik" benannt wurde, und nachdem durch Privaturkunden des Eigentümers ermittelt war, daß dieses Grundstück früher zur benachbarten hannoverschen Ortschaft Aumund gehört hatte, fanden sich im Besitze der königlichen Behörden zu Blumenthal und Stade umfangreiche ältere Akten, die mit dankenswerter Liberalität zur Verfügung gestellt wurden, vor, welche die Geschichte einer von Mitte vorigen Jahrhunderts an in Aumund (Vegesack) und in dem nahebei belegenen Dorfe Lesum betriebenen Fayencefabrikation klarstellten. Über die Gründung einer Hartporzellanfabrik in Vegesack hat sich dagegen bisher nicht das geringste ermitteln lassen, so daß die Richtigkeit der oben angeführten Angaben in den Handbüchern einstweilen auf sich beruhen bleiben muß. Wenn einerseits bestimmt anzunehmen ist, daß bei einer so früh errichteten Fabrik für echtes Porzellan die Behörden ihre Hand im Spiele gehabt haben und daher Verhandlungen und Akten über den Gegenstand erwachsen sein müssen, so ist andrerseits hervorzuheben, daß in dem Zeitraum von 1666—1741, in welchen jene Gründung fallen soll, die staatsrechtlichen Verhältnisse Vegesacks sehr verwickelte und vielfach bestrittene waren. Schweden, Hannover und Bremen zankten sich um den faktischen, rechtlichen und oberhoheitlichen Besitz der wichtigen Hafenstadt, und es ist sehr wohl möglich, daß Verhandlungen wie die hier fraglichen sich, wenn noch vorhanden, in so tiefe Winkel versteckt haben, daß sie nur ein glücklicher Zufall ans Licht bringt. Möglich, daß auch die Entdeckung von Scherbenlagern die Stelle der alten Betriebsstätte für echtes Porzellan uns wieder erschließen wird. Einstweilen sind wir auf die wiederentdeckten seit 1750 in Vegesack (Aumund) und Lesum betriebenen Fayencefabriken angewiesen, welche, wenn auch nicht von Fürstengunst getragen oder durch künstlerische Kräfte gefördert, doch während eines vollen Menschenalters soviel lokale Bedeutung besessen haben, daß sich ihre Besprechung in diesen Blättern rechtfertigen wird.

Die Geschichte dieser Betriebe zerfällt in drei Abschnitte.

Diderich ter Hellen gründete mit seinem Bruder Wilhelm ter Hellen und seinem Schwager, dem Eltermann Johann Christoph Mülhausen, 1750 eine „Pottbeckerey, Zuckerform- und Porzellainfabrik" in Aumund nahe bei Vegesack. Daß es sich dabei nicht um Übernahme einer älteren Fabrik, sondern um einen voll-

ständigen Neubau handelte, ist aus den Akten deutlich zu ersehen. Die drei Gesellschafter waren Bremische Bürger und als Kaufleute in Bremen ansässig. Die Seele des Unternehmens scheint Diderich ter Hellen gewesen zu sein, während Mülhausen dagegen den größten Kapitalzuschuß hergab. Als Werkmeister der Fabrik wurde Johann Christoph Vielstich aus Braunschweig angestellt, welcher kurz vorher seine Lehrzeit bei dem Töpfermeister Henning Detleff Hennings in Hamburg beendigt hatte. Der Thon, welcher bei Anfertigung der Fayence eine Beimischung von Kreide oder Gips erhielt, wurde gegen eine besondere Konzession der Regierung im Amtsbezirk Blumenthal gegraben. Das Brennen der Waren erfolgte mit Torffeuerung, da die Fabrik jährlich 100 Hunt Ziegeltorf aus den „herrschaftlichen Möhren" bezog. Nach vierjähriger Thätigkeit in der Fabrik — wahrscheinlich Ende 1754 — schied der Werkmeister Vielstich aus oder wurde entlassen und die Unternehmer engagirten einige „Frantzosen, um die Sache zu verbessern". Da noch vor kurzem vier Teller alten französischen Weichporzellans (Marke Chantilly) in der Fabrik sich gefunden haben, so erscheint es möglich, daß diese Stücke durch jene französischen Werkleute dorthin verschlagen worden sind. Der Wechsel in der Person des Werkmeisters wird wahrscheinlich auf zunehmende finanzielle Verlegenheiten zurückzuführen sein, denn als im März 1755 der Teilhaber Mülhausen starb, wurde es notwendig über seinen Nachlaß ein Konkursverfahren einzuleiten. Nun ergab sich auch, daß die Gebrüder ter Hellen nicht im stande waren, ihrem Schwager die Summen, welche dieser für sie in die Fabrik eingeschossen hatte, zu ersetzen, und so kam es nach längeren Vorverhandlungen im Jahre 1757 zum öffentlichen Verkauf der Fabrik. Nach vorliegenden Abrechnungen waren in das Unternehmen gesteckt rund 25 000 Thlr., davon ca. 7000 Thlr. zurückbezahlt, so daß die Fabrik am 1. Januar 1755 mit 19 000 Thlr. zu Buch stand. Der Preis, welchen sie in der Auktion erzielte, betrug 3725 Thlr.

Produkte dieser Fabrik sind bisher nicht mit Sicherheit bestimmt worden. In der Umgegend Vegesacks finden sich aber hin und wieder kleine blaubemalte Fayenceteller, welche höchstwahrscheinlich diesem Betriebe zuzuschreiben sind. Die Marke derselben ist

M·J·J·

und da der Name ter Hellen in den Akten sehr häufig Torhellen oder Terhellen geschrieben wird, so ergibt sich die Auslösung der Marke: „Mülhausen, Terhellen, Terhellen" als naheliegend. Vielleicht ist diese Marke identisch mit der von Jaennicke unter Nr. 1618 seines Verzeichnisses angeführten. Der Scherben der Teller ist rötlich, erheblich dunkler als derjenige der Delfter Ware, die Glasur ist zwar wenig rissig, aber ungleichmäßig und namentlich an der Unterseite so dünn aufgetragen, daß der Scherben stark durchscheint. Die blaue Dekoration besteht auf dem schmalen Rande aus lambrequinartigen Verzierungen und Kamillenblüten, in der Mitte des Tellers befindet sich ein stilisirter Blumenzweig. Das Genre der Dekoration erinnert an französische Vorbilder, insbesondere an Rouen. Das Blau in seinen verschiedenen Abtönungen ist trübe und entbehrt des Glanzes. Abgesehen von dem lokalen Interesse haben diese Teller keinen Wert.

Der Käufer der bankrotten Fabrik war der Eltermann Albrecht d'Erberfeldt zu Bremen. Leider war dieselbe damit nicht in die rechten Hände gekommen. d'Erberfeldt machte sich durch seinen weitgehenden Hochmut und „seinen ganz eigenen Humeur" bald bekannt. Letzterer scheint besonders darin bestanden zu haben, daß er sich mit den Arbeitern nicht vertragen konnte, und keiner derselben es längere Zeit bei ihm auszuhalten vermochte. Da er nun selber von der Fabrikation nichts verstand, so war er nicht der Mann die verfallene Unternehmung wieder in Gang zu bringen. Zunächst zwar gelang es ihm von der Regierung zu Stade ein ausschließliches Privilegium auf die Verfertigung und den Vertrieb von Fayence („Porcellaine") für die Herzogtümer Bremen und Verden bis Oktober 1759 zu erwirken, wogegen er versprach, den ganzen Bedarf dieser Lande mit seinen Fabrikaten decken zu wollen. Der erste Versuch mit der Anfertigung von Waren mißlang aber vollständig. Er ließ dann den Betrieb ruhen; als aber die Regierung mahnte und Miene machte dem Privilegium den Schutz zu versagen, nahm er einen zweiten Anlauf und ließ sich 1759 unter Anwendung großer Kosten einen Meister aus der „weltberühm-

ten Strasburger Fabrique" sowie andre Arbeiter aus Schwaben kommen, mit deren Hilfe kurze Zeit in der Fabrik Fayencen hergestellt sind, deren „kostbahre, namentlich durch die Mahlerey erhabene Arbeit" — allerdings nur im Vergleich mit den gewöhnlichen porcellainen Gebrauchsgeschirren — in den Akten erwähnt wird. Auch der Minister von Bodenhausen in Stade hat eine Probe dieser Ware zugesandt erhalten. Diese Herrlichkeit muß aber von sehr kurzer Dauer gewesen sein, denn lange vor Schluß des Jahres ruhte die Arbeit in der Fabrik wieder fast ganz, und die süddeutschen Gehilfen werden so rasch, wie sie gekommen, in ihre Heimat zurückgekehrt sein. Inzwischen war das Privileg um ein halbes Jahr, bis Ostern 1760, verlängert worden. Kurz vor diesem Termin ließ d'Erberfeldt zum dritten Male arbeiten und meldete am 30. März 1760, daß er eine Niederlage seiner Waren in der „zum Vegesack befindlichen privilegirten Apotheke" errichtet habe, wo dieselbe von „Jedermänniglichem Liebhaber" könne erstanden werden. Da er nun von dieser hohen Ausgabe, so fährt er fort, sich unterthänigst aquitiret und auch der in dem neuen theuren Ofen neuerlich verrichtete Brand dergestalt gut und wohl gerathen sei, daß er ein „ohnverbesserliches Fayence, sowohl in dem Brande selbst, als Mahlerey und Glasur" erhalten, daß er dahero von allen Auslagen sich vollkommen entlediget, so bitte er um weitere Erstreckung seines Privilegs oder doch um eine unpartheiische Untersuchung seines Betriebes. Darauf ging die Regierung aber nicht ein, da sie gleichzeitig vom Amte einen sehr ungünstigen Bericht über die Art des d'Erberfeldtschen Betriebes erhalten hatte, der von Proben der ebenso schlechten wie teuren Fabrikate begleitet war. Sie erteilte daher dem d'Erberfeldt einen abschlägigen Bescheid und zugleich seinem Konkurrenten Vielstich in Lesum, der sich dort selbständig niedergelassen hatte und durch d'Erberfeldts Privilegium in eine schlimme Lage geraten war, die Erlaubnis „zur Verfertigung und zum Debit von Porcelain- oder Fayence-Waaren." Der Aumunder Betrieb wird damit aufgehört haben und d'Erberfeldt muß bald gestorben sein, da 1764 seine Witwe als Besitzerin der Fabrik, in welcher seit geraumer Zeit keine Fabrikation mehr stattgefunden habe, erwähnt wird.

d'Erberfeldtsche Fabrikate sind nicht bekannt. Dem Vorstehenden zufolge werden sie alle Merkmale der mangelhaften Fabrikation tragen, und auch diejenigen Stücke, welche mit Malschmuck nach Strasburger Art verziert sind, werden jene Mängel schwerlich verleugnen können. Zu erwähnen ist noch, daß bei d'Erberfeldt auch ein Meisterknecht namens Kirch unheilvoll thätig war, der vermutlich mit dem später in Jever und Kellinghusen auftretenden Keramiker gleichen Namens (Bericht über das Hamburger Museum f. K. u. Gew. v. 1882 Seite 44) identisch ist.

Der frühere Werkmeister der Aumunder Fabrik, Johann Christoph Vielstich, geboren 1722 in Braunschweig, von 1748—50 als Gesell bei H. D. Hennings zu Hamburg (dem Verfertiger eines der schönsten der Hamburger Fayenceöfen im dortigen „Museum für Kunst und Gewerbe") thätig, hatte sich nach vierjähriger Wirksamkeit in der Aumunder Fabrik in Lesum niedergelassen und dort eine Fayencefabrik eingerichtet. Gerade hatte er die Fabrikation der Fayence begonnen, als ihm deren weitere Anfertigung infolge des dem d'Erberfeldt offenbar zu voreilig erteilten Privilegs untersagt wurde. Nur schwarzes und braunes Gut durfte er fabriziren, doch duldete man wenigstens auch die Verfertigung der Fayence, soweit sie für den außerhalb der beiden Herzogtümer belegenen Markt bestimmt war. Je schlechter es aber mit der d'Erberfeldtschen Fabrik ging, um so mehr Anlaß zu klagen glaubte deren Eigentümer gegen Vielstich zu haben. Die mit Beschwerden und Vernehmungsprotokollen angefüllten Akten legen dafür Zeugnis ab. Nach dem Verfall des Privilegs machte Vielstichs Betrieb zunächst gute Fortschritte. 1763, als er schon mit 10 Personen arbeitete, erhält er von der Ritterschaft und den Ständen des Herzogtums Bremen ein Darlehn von 2000 Thlr., womit er eine Glasurmühle baute und ein Materialienlager errichtete. 1764 arbeitete er mit 7 Gesellen, 5 Tagelöhnern und 1 Lehrling. Bald darauf trat indes eine Stockung ein, wobei die Folgen des siebenjährigen Krieges und die wachsende Konkurrenz der schleswig-holsteinischen, sowie der Mündener Fayencefabrikation zusammengewirkt haben mögen. 1773 mußte Vielstich seine Zahlungen einstellen; da aber sein Schwager ihm zu Hilfe kam, vermochte er seine Fabrik, wenn auch mit geschwächten Kräften

und langsam sich minderndem Absatz, bis an sein Lebensende 1794 fortzusetzen. Aus den Akten und aus einem alten Geschäftsbuche, welches Aufzeichnungen aus den Jahren 1772 bis 1793 enthält, ist zu ersehen, daß der Wert seines Umsatzes an Irdenware und Fayence 1764: 2500—3000 Thlr., 1772: 1264 Thlr., 1787: 218 Thlr., 1790: 345 Thlr. betragen hat.



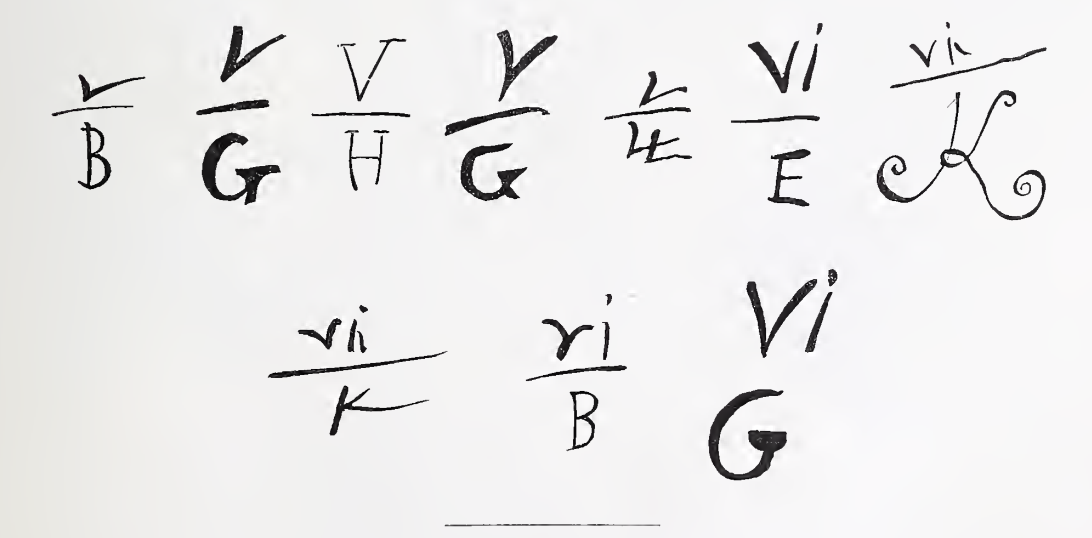
Fayence-Punschbowle, Arbeit der Vielstichschen Fabrik in Lesum. 1773.
Im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe.

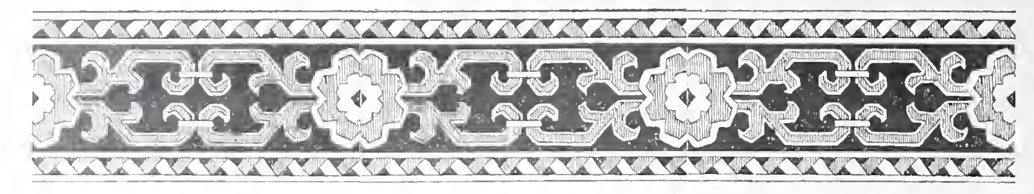
Seinen Absatz fand er durch Warenlieferung auf Bestellung, durch Verkauf im Hause, durch Hausirhandel und durch Beziehen der Märkte. Sein Absatzgebiet erstreckte sich bis Hamburg, Lüneburg, Braunschweig, Oldenburg und Varel. Wie sein Geschäftsbuch ergibt, lieferte er Waren an alle Stände, vom Minister herab bis zu seinem Tagelöhner, den er auch meist mit Fabrikaten bezahlte. Dieses Geschäftsbuch hat auch die sichere Bestimmung der Vielstichschen Produkte ermöglicht. Beim Suchen nach Stücken der Vegesacker Fayencerie fielen nämlich bald Geschirre auf, in deren Marke der obere Buchstabe stets ein V war. Eine dahin gehörige, mit einem Wappen bemalte Terrine oder Punschbowle (s. Abbildung) fand sich auch im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. Herr W. Bruckmann hatte die Güte, dieses Wappen als dasjenige der von Marschalckschen Familie zu bestimmen. Nun enthält das Vielstichsche Buch unterm 16. März 1773 die Eintragung, daß „an Herrn Hauptmann von Mahrschal vor den Herrn Hauptmann von Däcken eine Punschbohlö mit Wapen“ zum Preise von 2 Thlr. 24 Gr. geliefert worden ist. Es ist kaum zu bezweifeln, daß dieses Bowlengefäß mit der im Hamburger Museum befindlichen Terrine identisch ist. Ferner zeigen ähnliche Geschirre statt des V in der Marke ein „VI“ und da auch diese Markirung

leicht auf Vielstich zu deuten ist, außerdem aber einzeln Stücke fast genau dieselbe Dekoration wie diejenige der ersten Gruppe tragen, so darf man auch diese Geschirre der zweiten Gruppe dem Lesumer Töpfer zuweisen. Die Farbe der Marken ist blau oder braun oder grün.

Vielstich fabrizirte außer der Irdenware und den gewöhnlichen Gebrauchsgeschirren: Tischplatten, Schreibzeuge, Chokoladentassen, Potpourris, Melonenbutterdosen, Fruchtkörbe, weiße und „couleurte“ Figuren, Wandfliesen etc. und namentlich Öfen, letztere braun, schwarz, „gemarmelt“ oder weiß mit Blaumalerei. Bekannt sind bis jetzt als Vielstichsche Fabrikate: Bierkrüge, Teller und Schüsseln, Terrinen, Fruchtkörbe, Apothekergefäße, einige Ofenformen und zwei Öfen. Sicherlich wird bei einiger Aufmerksamkeit die Zahl dieser Stücke rasch vermehrt werden können. Dabei kommen hoffentlich auch Stücke besserer Qualität als die bis jetzt entdeckten zum Vorschein. Zur Charakteristik der letzteren ist anzugeben, daß der Scherben rötlich, die Glasur selten rein weiß, sondern oft etwas gelblich oder bläulich, die farbige Dekoration aber im allgemeinen auffällig matt und dadurch manchmal mißraten erscheint. Auch das Blau entbehrt, abgesehen von der schönen Farbe mehrerer Kacheln des einen Ofens, meist der Leuchtkraft. An Farben sind vertreten Blau, ein bläuliches flaues Grün, Gelb in mehreren Nüancen, Mangan-Rot fehlt, wie dies auch bei den Mündener Produkten der Fall ist. Was die Öfen betrifft, so kennzeichnet sich der eine durch das in der Rococokartusche angebrachte Monogramm mit der Jahreszahl 1763. Der zweite hat gleichgeformte Füße wie der erstere und verrät sich schon dadurch als Erzeugnis der nämlichen Werkstatt. Beide Öfen, auf große eiserne Feuerungskasten aufgebaut, sind wahrscheinlich eine spätere Zuthat zu diesen viel älteren Kasten. Der datirte Ofen zeigt zahlreiche Rococoverzierungen im Relief, welche aber dem Töpfer offenbar viel Mühe gemacht haben, da sie in Glasur und Farbe Mängel aufweisen. Die Blaumalerei besteht aus Figuren, Muschelwerk und Ranken, sie überzieht nicht, wie es z. B. bei den Hamburger Öfen der Fall ist, den ganzen Ofen, sondern füllt notdürftig die Mitte der Kacheln und läßt viel weißen Raum frei. Der zweite Ofen zeigt etwas strengere Formen, die Malerei, aus bandartigen Arabesken und Blumenranken bestehend, ist größtenteils durch Tünche verdeckt.

Die beobachteten Marken sind die folgenden:





Gewebte Sammetborte. Italien. 17. Jahrh.

Möbel von Schloß Tratzberg.

Von H. E. v. Berlepsch.

Mit Illustrationen.

Vor kurzem hat Julius Lessing in diesen Blättern mit vollem Rechte darauf hingewiesen, auf wie falsche Bahnen in manchen Fällen das Anhäufen reich verzierter Möbel in Museen führe, speziell für die Anforderungen unserer Tage. Ebenso ist die Wichtigkeit betont, welche in der Vorführung einfach gehaltener Geräte liegt, bei denen es lediglich auf die richtigen Gesamtverhältnisse, auf ihre praktische Brauchbarkeit und, in einzelnen Fällen, auf das

Fig. 1. Waschständer, 17. Jahrh. Schloß Tratzberg.

Fig. 2. Stuhl aus Schloß Tratzberg.

statische Moment ankommt, das bei den Sitzmöbeln vor allen Dingen in erster Linie in Betracht zu ziehen sei.

Bei den mancherlei Studien, die ich seit

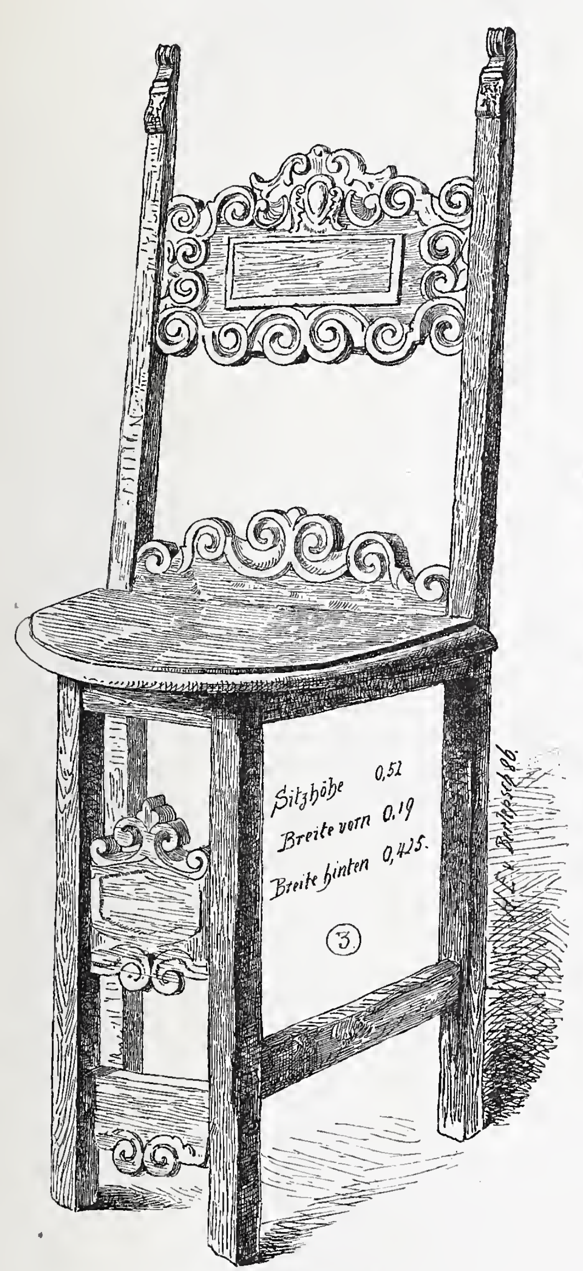


Fig. 3. Stuhl, Südtirol. Schloß Tratzberg.

Jahren über Tirol machte, ist mir hin und wieder solch ein Exemplar unter die Hände gekommen, allerdings viel seltener als solche Objekte, an denen sich die Kunst des Schnitzers in vollem Maße zeigt.

Unter den vielen, äußerst interessanten Möbeln, welche das Schloß Tratzberg bei Jenbach in Tirol (Eigentum der Grafen von Engensberg, welche in zuvorkommendster Weise die sehr interessanten Interieurs dem allgemeinen Besuche zugänglich gemacht haben) enthält, finden sich gerade auch solche, die ihrer Einfachheit wegen beachtet zu werden verdienen, weil sie bei alledem praktisch und von guten Verhältnissen sind.

Nr. 1. Ein Waschbecken mit Ständer. Hinter der Fratze am oberen Teile des Möbels ist der

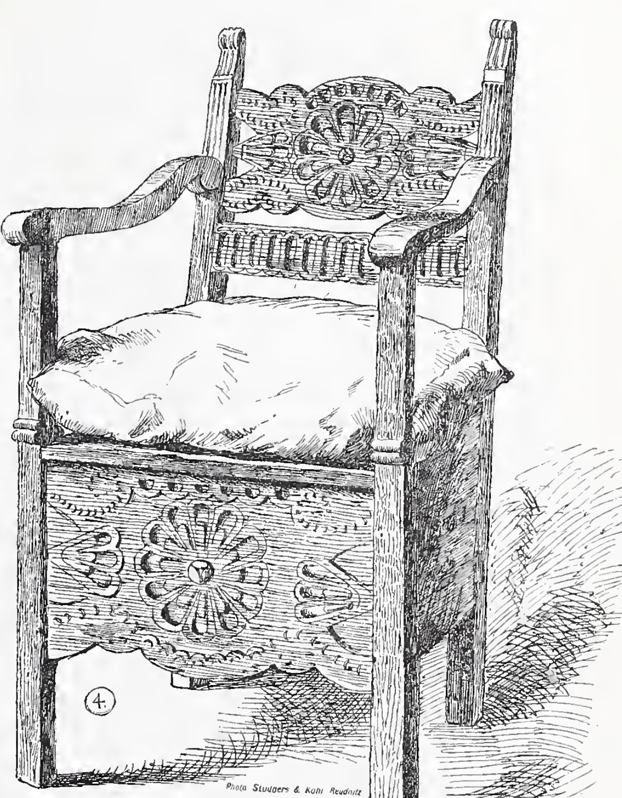


Fig. 4. Lehnstuhl, Südtirol. Schloß Tratzberg.

Wasserbehälter angebracht, von welchem aus eine Röhre durch das Maul der Fratze läuft. Der beckenartige, aus Holz geschnitzte Teil hat eine Blechfütterung, welche als Waschbecken dient. Der Ablauf geschieht durch eine Röhre, welche durch den ganzen Schaft hinuntergeht bis in den viereckigen Fuß.

Dort ist in der herausziehbaren Schublade ebenfalls eine Blechverkleidung, in welcher sich das gebrauchte Wasser ansammelt. Das Ganze gehört dem ersten Drittel des 17. Jahrh. an.

Nr. 2. Einfacher Stuhl mit Rücklehne. Das Sitzbrett ist vorne schmaler als hinten.

Die Lehne, mit den eingezapften Säulchen, ist sehr hübsch in der ganzen Anordnung.

Nr. 3. Ein Stuhl in der Form, wie man sie in Tirol, speziell in Südtirol, sehr häufig sieht, so daß die vorderen Füße sich um ein ganz wesentliches näher stehen als die hinteren, wodurch natürlich auch eine entsprechende Form des Sitzbrettes nötig wird, deren Bequemlichkeit in die Augen springt. Der ornamentale Teil der Stege und der Lehne besteht aus flacher gestochener Arbeit. Das Profil des Sitzbrettes ist ebenfalls sehr zweckentsprechend.

Nr. 4. Sorgenstuhl mit gestochener Arbeit am Kastenteil und der Rücklehne, offenbar Südtiroler Arbeit. Dergleichen Ornamentmotive sah ich sehr häufig im Trentino.

Der im Jahre 1542 zu Wolfenbüttel erbeutete Silberschatz Herzog Heinrichs.

Von C. A. von Drach.

Nachdem der von seiten des Schmalkaldischen Bundes gegen den unruhigen Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel wegen Bedrängung der Städte Braunschweig und Goslar beschlossene und unter Führung beider Bundesobersten, des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen und des Landgrafen Philipp von Hessen, im Juli des Jahres 1542 begonnene Feldzug schon nach wenigen Wochen mit der durch die persönlichen Anordnungen des Landgrafen so unerwartet rasch erzwungenen Übergabe der Feste Wolfenbüttel sein Ende gefunden hatte, fielen den siegreichen Fürsten auch die im Schlosse daselbst befindlichen Silbergeräte des flüchtigen Herzogs als Kriegsbeute in die Hände. Es sollen daraus sogenannte Beutegroschen gemünzt worden sein [1]), welche an das Heer verteilt wurden. Diese Erzählung scheint, wie sich später zeigen wird, begründet, es blieb jedoch ein beträchtlicher Teil des Silbergeschirrs unversehrt und fand eine Teilung desselben zwischen den Siegern statt, über die ein im königl. Staatsarchiv zu Marburg aufbewahrtes Verzeichnis der einzelnen Stücke mit Angabe der Empfänger nähere Auskunft giebt. Die Mitteilung desselben läßt sich im kunstgeschichtlichen Interesse wegen der für die damalige Zeit ziemlich ausführlich gegebenen Beschreibungen rechtfertigen und es verdient unter den darin aufgeführten Gegenständen ein durch Mannigfaltigkeit der Dekoration und seltene Größe merkwürdiges Prachtstück unsere besondere Beachtung. Dasselbe zierte noch zwei Jahrhunderte hindurch die Silberkammer der hessischen Landgrafen zu Kassel und fiel erst im Jahr 1744 einer dem damaligen verbesserten Geschmack entsprechenden Prunkliebe zum Opfer, als es mit zu einer für Landgraf Friedrich I., welcher durch seine Gemahlin Ulrike Eleonore zugleich König von Schweden war, in Augsburg zu fertigenden „Newen Vaisselle" verwendet, d. h. in gewöhnliches Rococotafelgeschirr umgearbeitet wurde.

Der erwähnte Beutezettel lautet:

Verzeichnus des Silbergeschier wie sich die herren daraus zutheilt

Dem Churfursten In Sachsen

Der große kopff [1]) Wilkommen mit hernach gemeltem Hausrath

Silbern vnnd vergolt	forchenn	viij
	loffell	ix
	Messer	viij
	Becher	viij
	Teller	viij
	Lichtputzen	I
	Saltzfaß	ij
	Landsknecht	I

Ein klein verdeckter Silberner vergulter kopff mit aufgetriebener arbeit, Vffm decklein stehet ein Weiblein mit einem Seiger.

---

1) Eine Beschreibung derselben findet man in Hoffmeisters hessischem Münzwerk unter Nr. 320—323 des ersten Bandes, wo auch dieser Sage mit Angabe älterer Quellen Erwähnung geschieht.

1) „Mit einer Zugehörung" hieß es ursprünglich weiter; dies wurde dann ausgestrichen und wie oben verändert.

I lenglicher silberner Vergulter aufgetriebener becher uff dem deckel ein Vogell mit ausgereckten flugelen.
I klein Vergult gepockelt Becherlein Vf dem deckel ein Menlein mit einem bogenn.
I hocher vergulter Verdeckter kopf darauf ein Mhan mit einem flegel.
I hocher Vergulter Verdeckter kopff mit einem Mhan der helt ein Helbarten.
I hocher Vergulter Verdeckter Kopff mit einem Deckel der nit darauff gehört.
iiij nidrige gedruckte verdeckte schlechte becher Vff form wie kelch mit dem Braunschweigischen Wapen.
I langer schlechter Verdeckter becher Vff dem deckel ein Berckhewer.
4 spitziger becherlein verdeckt darunter eins zurbrochen.
vij Bockelchenn die In einander gehenn.
I hoche vergulte Scheur mit Zweien Dinsten.
I mittelmeßige vergulte scheur mit zweien Dinsten.
I Alt mittelmeßige Scheur mit Zweien Dinsten.
I Silbernn vergulter Deckell ane becher.
I Silbernne flasche mit dem Braunschweigischen Wapen.

Dem Landgraffenn

I hohe große Silbernne Vergulte Credentz Vff form Wie ein Confectschale mit ausgetriebener Arbeit, geschmeltze perlenmutter geschnittenen Ertz Vfs Reinlichst und hubsch zugericht.
I großer hocher Vergulter gepockelter kopff gedeckt uff dem Deckel ein Wapen daran ein schwartzer Adler [1]).
I hocher vergulter gepuckelter Verdeckter kopff darauff ein Mhan hat ein Wappen allerley gewier durch einander Inwendig an der decke drey Blawe leben Ist die spitze an der Decke abgebrochen [2]).
I lenglichter vergulter verdecter becher darauff ein Vogell hat ein huffeißen im Schnabel.
I nidrig Verdeckt gepuckelt kopflein darauf ein Weibsbilt.
v nidrige gedruckte schlechte becher wie kelche mit Braunschweigischem wapen.
iij hohe gepockelte scheure darunter eine alte alle drey mit zweien dinsten [1]).
iiij spitzige kleine becherlein Vergult vnd verdeckt darunter eins zurbrochenn [2]).
vij vergulte Buckelchenn die In einander gehen (Zusatz: sein vergeben).
I große Silbern flasche mit dem Braunschweigischen Wappen
I große breitte silberne kandel mit vergulten Straiffen (Zusatz: ist vergeben)
I Silbern klein Saltzfeßlein
I Venedisch Glasz mit einem Silbernn Vergultenn Deckell
I Silber ubergolter gepockelter kopff Ist obenn das knopfflein abgewesenn Inwendig Im deckel drey lewen (Zusatz: den kriegsreden geben).

Indem wir, ohne zunächst auf Einzelheiten dieses Verzeichnisses näher einzugehen, nur bemerken, daß das letzte Stück darin offenbar mit dem als drittes in der landgräflichen Beute aufgeführten identisch ist, schließen wir daran den Abdruck eines zweiten Dokumentes, das die Ablieferung der dem Landgrafen verbliebenen Sachen nach Kassel feststellt und wodurch die im Vorhergehenden vorhandenen Bemerkungen über den Abgang einiger Stücke Bestätigung finden.

Anno Dei XV^C viertzich und zwey uff Donnerstag nach Egidi [3]) hat der Ernvest Conrodt Diede [4]) mir undenbenenten In meins gnedigen Fursten und Hern von Hessen

1) Hiervor die Randbemerkung: „Graff Willem vom Forstenberg". Es war dies ein Kriegsoberst damaliger Zeit, welcher schon den württembergischen Zug des Landgrafen mitgemacht und auch jetzt demselben ebenso wie der bekanntere Schertlin eine geworbene Söldnerschar zugeführt hatte. Er erhielt also außer anderen Belohnungen den Becher, während Schertlin, wie in seiner Selbstbiographie zu lesen, 400 Goldgulden und einen samtenen mit Silber durchwirkten Rock bekam.

2) Davor: „den krisreden (Kriegsräten) geben".

1) Am Rand: „ij die bester den krisreden".

2) Randnote: „ij doctor meckbach und denis geben". Megabacchus oder Meckbach war früher Professor in Marburg, seit 1535 aber Leibarzt des Landgrafen und daher ebenso wie „denis", womit Dionysius Melander, der Hofprediger gemeint ist, meistens sein Reisebegleiter. Letzterer hielt nach dem am Sonntag nach Laurentii, d. i. 13. August, erfolgten Einzug in Wolfenbüttel die Dankpredigt von der Schloßtreppe herab.

3) Es war dies der 7. November.

4) Schon im Württembergischen Kriege finden wir unter den Rittern des Landgrafen den Rat und Kammerdiener Kurt Diede, aus dem zu Anfang dieses Jahrhunderts ausgestorbenen freiherrlichen Geschlecht der Dieden zum Fürstenstein.

verwarung und silbergewelb zusetzen geliffert wie folgt

Ein Hoch vnd grosz Silbern vnd vergolt Credentz uff forme wie ein Conweckfasz, hat oben ein berckwerck, mitten mit perlinmuttern umbsatzt. Darunter der Judden dantz von Helffenbein, das kalp ist aber von der sulen hinwegk, Moises noch sein taffel unzerbrochen. Es leidt ein lange perlinmutter, und ein silbern salvator oben In dem chare [1]) sein abgebrochen.

Ein vergolter vnd gedeckter kop lanck vnd geknort, hat oben uf dem deckel einen Strauß der hat ein Huseysen Im schnabel Inwendig Brunschwisch wappen.

Ein niddrig verdeckter geknorter kop hat oben uff dem Deckel ein Weiblin helt ein wapen mit silbern blumen mitten umbherr.

Funff Niddrige schlechter gedeckter becher wie kilich breit mit Brunschwischem Wapen uff den deckeln vergolt Der haben drey vnden vergolt laubwerck die andern zwen sein etwas heer, vnd haben knopperiger wie pater noster vnden vff dem fuß.

Zween klein spitzige becher Ist einer gantz glatt, der ander getrieben, vnd gedeckt, haben vf den deckeln Mennergen halten Brunschwisch wapen.

Ein Silbern vnd vergult zweyfache schuren alt gehorn nit zusamen.

Ein Silbern flaschen mit einer schrauben vndt Brunschwischen wapen.

Ein klein Silbern vnd Zum thil vergolt saltzkeulin gedoppelt.

Ein venedisch glas steen in einem vergolten fuß, der fuß ist aber zurschreckt. Hat einen Vergolten Deckel, daruff steen ein Nackent weiblin hat ein schlange umb einen arm, Helt einen schilt sonder wapen.

Obgemelter stucke all habe ich Johan Von Sachßen [1]) entpfangen am tag vnd Jare wie obsteet.

Zu einer Betrachtung über die aufgeführten Gegenstände im einzelnen mag folgende allgemeinere Bemerkung überleiten, auf welche man bei Durchsicht der vorigen Verzeichnisse sofort geführt wird, nämlich, daß gar kein eigentliches Tafelsilber darunter vorkommt; es fehlen gänzlich die verschiedenen Eß- und Decksilber, sowie Kommentlein, Schwitzbecher, Fischröste, Glutpfannen, Gießbecken und Kannen; auch sind Teller nur in ungenügender Anzahl vorhanden. Diese Thatsache läßt kaum eine andere Erklärung zu, als daß die eben erwähnten Gegenstände am geeignetsten erschienen, sofort in der Münze zu Wolfenbüttel verprägt zu werden; sie wurden deshalb wohl ohne weiteres behufs Anfertigung der Beutegroschen ausgeschieden, und die Fürsten behielten nur die kunstreicheren und für den angegebenen Zweck weniger passenden Stücke zur Verteilung unter sich zurück, so daß die acht noch vorkommenden Teller nur dazu gedient haben mögen, den ersten Posten im Verzeichnisse des Kurfürsten mit der dem Landgrafen zugefallenen großen Konfektschale, welche über 30 Mark wog, ins Gleichgewicht zu setzen. Über den darin als erstes Stück aufgeführten großen Willkomm läßt sich nichts Genaueres feststellen, die erwähnten Gabeln (forchenn), Löffel und Messer sind der Sitte der damaligen Zeit entsprechend nur größere für die Vorschneider, nicht solche zum Selbstgebrauch der Speisenden, und unter dem Landsknecht haben wir einen Lichterträger zu verstehen, wie deren gar manche, namentlich in unedlem Metalle, aus jener Zeit sich noch erhalten haben. Aus den kurzen Andeutungen über die verschiedenen Becher und sonstigen Gefäße wird man bei einiger Kenntnis der in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts noch ziemlich stabilen Typen der einzelnen Gattungen, sei es nun nach Analogie von noch erhaltenen Stücken oder im Anschluß an die

1) In Vilmars Idiotikon von Kurhessen findet sich über dieses Wort p. 193 Folgendes: Kar neutr. Gefäß. Altes, jetzt nur noch in den süddeutschen Dialekten vorhandenes Wort (Schmeller 2, 320—321), welches in das Kasselsche Oberhessen nur bis in die Gegend von Oberwalgern hinreicht, jedoch auch nur in den Kompositionen Leidkar = Sarg und Meisekar = Meisenkasten. Ehedem war es in Oberhessen in allgemeinem Gebrauche; so verzeichnet der Altarist zu Wehrshausen, Johannes Strack aus Hatzfeld, 1520 unter den Kirchengeräten der Kapelle zu Wehrshausen „zwen Kilch, ist einer gantz silbern vnd der ander das khar allein silbern vnd beit ubergult". Got. kas; ahd. char; mhd. kar.

1) Die jetzt ausgestorbene Familie von Sachsen oder Sassen weist im 16. Jahrh. mehrere Mitglieder Namens Johann auf, und scheint der obige ein 1520 als „Registerator in Hessen, Pastor und Vicarius" vorkommender zu sein, welcher vermöge dieser Stellung sehr wohl auch das Silbergewölbe unter Verschluß gehabt haben mag.

zahlreich vorhandenen alten Vorlagen[1]), die betreffenden Gegenstände in ihren Grundformen sich leicht vergegenwärtigen können, und möchten wir nach dem Hinweis, daß der auf einem Becherdeckel erwähnte „Berckhewer“ mit des Herzogs Silbergruben am Harz in Beziehung stehen wird, nur noch eine Bemerkung betreffs der Scheuren einflechten, um uns schließlich der großen Kredenz zuzuwenden. Nach unseren Wahrnehmungen in den Inventaren von hessischem Silbergerät glauben wir unter „Scheure“ als Trinkgefäß nicht, wie es öfters angegeben wird, einen durch großen Rauminhalt ausgezeichneten Becher im allgemeinen verstehen zu dürfen, sondern als wesentlich dabei, für den damaligen Sprachgebrauch in Hessen wenigstens, beanspruchen zu müssen, daß derselbe in der bekannten Weise aus zwei mit den Mundstücken auf einander passenden, im ganzen ziemlich konformen Teilen bestehen muß, welche getrennt sich als zwei selbständige Pokale darstellen und oben als die „zwei dinste der scheure“ angeführt sind. In einem der erwähnten Inventare wird ein „auf scheurenart gemachter kopff“ noch weiter dadurch gekennzeichnet, „das man aus dem deckell trinken kan“, und werden Trinkgefäße dieser Art auch bezeichnender „Doppelscheuren“ oder „Dublete“ genannt, so daß beim zufälligen Fehlen der einen Hälfte auch von „halben scheuren“ die Rede ist. Beide Teile in ihrer Aufeinanderstellung mögen dann zu der Benennung „hohe Scheure“ Veranlassung gegeben haben.[2])

Diese Definition der Scheuren schließt indessen, wie wir gleich sehen werden, nicht aus, daß auch unsere Konfektschale ihrer Geräumigkeit wegen als solche bezeichnet wird; wir finden sie zuerst wieder aufgeführt im Inventar über Landgraf Philipps Silbergeschirr aus 1559 als: „Ein schon krautfaß mit Ertz vnd anderer schoner Arbeit getzieret ist Hertzog heinrichs gewesen“, und dann in solchen des Landgrafen Wilhelm aus den Jahren 1584 und 1594 folgendermaßen: „Eine schone große Confect Scheure oder Urnn (Bronnen) mit getribener Arbeitt Verschnittenen Gemmahungen (Gammhehen) vndt Helffenbeinen Historien, auch allerley schonen stuff (stuck) ertzen Ist anno 1542 in occupirunge Wolffenbüttelß erobert worden, wigtt — 33 marck 7 lott“; und endlich in einem Verzeichnis aus 1730: „Ein gros verguldeter Confectbrunnen von getriebener Arbeit so Anno 1542 bey eroberung der Vestung Wolfenbüttel bekommen worden wieget mit dem Ertz — 30 Marck 8 lotts.“ Dabei steht an als Randbemerkung: „Diser Brunnen ist Ao 1744 zur Newen Vaisselle verwendet worden.“

Auf Grund dieser und der früheren Angaben dürfte es uns indessen kaum gelingen, eine einigermaßen detaillirte Vorstellung von dem Stücke zu bilden, zumal bei der gänzlichen Ungewißheit über seine Entstehungszeit; es war wohl sicher von Braunschweiger Meistern, an denen die wohlhabende und bedeutende Stadt gewiß zu keiner Zeit Mangel hatte, zum Andenken an eine außergewöhnlich reiche Ausbeute der herzoglichen Silberbergwerke am Harz geschaffen worden. Bei dem angegebenen Gewicht von beinahe 17 Pfund und der Wahrscheinlichkeit, daß das Gefäß im großen durch Treiben, nicht durch Guß hergestellt gewesen sei, dürfen wir sehr bedeutende Dimensionen voraussetzen und zwar in der Hauptsache eine große und tiefe Schale auf entsprechendem Piedestal. Wenn schon nicht zur Aufnahme von Flüssigkeiten bestimmt, mag die Innenfläche derselben metallisch und mit geschmelzter Arbeit, etwa dem braunschweigischen Wappen, geziert gewesen sein; den Rand der Schale umgab dann der Kranz von schönen Erzstufen, an welchen sich die Besetzung aus „perlinmutter“ mit verschnittener Arbeit, d. h. Gravirungen und den „gammhehen“, d. h. geschnittenen Steinen, vielleicht abwechselnd mit den silbernen Figuren, von denen oben der „salvator“ erwähnt ist, nach unten zu anschloß. Noch weiter unten, also vielleicht am Fuß, fanden dann die „helffenbeinen Historien“ Platz, von denen uns nur eine, der Tanz ums goldene Kalb[1]), offenbar wegen des

1) Z. B. in Hans Brosamers Kunstbüchlein, oder in Hirths Formenschatz.

2) Als charakteristisch fällt dieser Aufbau in die Höhe sofort in die Augen bei einer in Hirths Formenschatz auf Tafel 14 des Jahrganges 1882 abgebildeten ausgeführten Doppelscheure, während der im selben Jahrgang auf Tafel 85 u. 86 mitgeteilte, von Albrecht Dürer herrührende Entwurf zu einer solchen zur Demonstration des großen Fassungsvermögens der Scheuren besonders geeignet erscheint.

1) Es war dasselbe vermutlich aus reinem Gold gefertigt und deshalb gestohlen. Die Elfenbeinskulptur, welche möglicherweise nach Zerstörung des Gefäßes ins Kunsthaus zu Kassel gelangt sein könnte, findet sich gegenwärtig im dortigen Museum nicht vor.

vorhandenen Defektes, angegeben wird; sie waren wohl umgeben oder wechselten ab mit Stücken von getriebener und geschmelzter Arbeit. Das Ganze war jedenfalls ein höchst bedeutendes und, soweit unsere Kenntnis von derlei Sachen aus jener Zeit reicht, sehr eigenartiges Kunstwerk; unfern des Bodens entstanden, wo schon im frühesten Mittelalter die technischen Künste im Dienst der Kirche Heimat und Pflege gefunden hatten, scheint es wenigstens in seiner Ausschmückung noch den traditionellen Zusammenhang mit diesem Centrum bewahrt zu haben oder entstammte vielleicht noch einer viel früheren Zeit, als man zunächst anzunehmen geneigt ist, so daß der Verlust unserseits noch um so schmerzlicher empfunden werden muß.

Landgraf Philipps Sohn, Wilhelm der Weise von Hessen-Kassel, welchem der Wolfenbütteler Brunnen bei der Teilung des väterlichen Nachlasses im Jahr 1567 zugefallen war, ein Fürst, von dessen feinem Kunstsinn einige der hervorragendsten Prachtstücke im Kasseler Museum uns noch Zeugnis ablegen, hatte beabsichtigt, auch diesen Kunstschatz der spätesten Nachwelt zu erhalten, und ließ deshalb folgenden Eintrag in das Silberinventar setzen:

> „Volgen etzliche Cleinodia von Kunstreicher arbeit die unser g. f. und Her, Landgraff Wilhelm zu Hessenn verordnet hat, das sie stetigs beim Haus Hessen, und bei dem Furstenn der Cassell, Innen hat, neben den Zweyen gar großen Silbernen Fläschen, auch vier Drinckgeschirn darauff s. f. g. Bildnus und Wapen stehett, samptt der großen schonen Confectschenrenn oder Brun, so zu Wolfenbüttell erobert wordenn, Pleibenn vndt keineswegs in einige theilung oder Anschlagk sollen kommen, Sondernn stracks ohne einige einrede bei dem fursten dem Cassell zu theile wirdett Pleibenn."

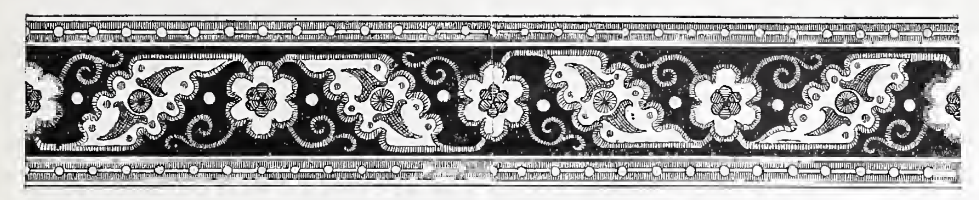
Am 9. Januar 1584, als dieser Eintrag zum erstenmal gemacht war, schrieb er noch dabei:

> „Daß ist also unser unwiderrufflicher will constitution und mainung, zu urkunt hab ichs mit aigenē Handen unterschriebe die et āō ut supra
>
> Wilhelm Lz Hessē."

In den Inventaren seines Sohnes, des Landgrafen Moritz, finden wir den Eintrag vor den betreffenden Gegenständen wörtlich noch wieder; in den späteren aber unterblieb die Erinnerung an diese Verordnung. Hätten Wilhelms Nachfolger im vorigen Jahrhundert auch noch seine Bestimmung vor Augen gehabt, so würde vielleicht der Wolfenbütteler Brunnen vor der Vernichtung im Jahr 1744 bewahrt geblieben sein, uns wäre er aber trotzdem schwerlich erhalten worden, sondern bei dem im Jahre 1807 erfolgten Einbruch der Franzosen in Hessen eine Kriegsbeute der Armee geworden und wie jene Flaschen und Trinkgeschirre mit Landgraf Wilhelms Bildnis und Wappen in den Schmelztiegel und die Münze gewandert.



Fuß von einem Becher. Zürich.



Gewebte Sammetbrokatborte. Genua, 17. Jahrh.

Kleine Mitteilungen.

Glasfenster für die königl. Webeschule zu Krefeld.

Wir bringen heute eine Abbildung eines der Fenster, welche ein Privatmann zu Krefeld in das Treppenhaus und den Hauptsaal des Gebäudes der neu erbauten königl. Webeschule daselbst gestiftet hat. (Kunstgewerbeblatt II, S. 247). Dasselbe ist im königl. Institut für Glasmalerei zu Berlin (Charlottenburg) nach Entwürfen und unter Leitung des Vorstehers der Anstalt, Herrn F. Bernhardt, mit Zuhilfenahme der alten Techniken der Glasmalerei angefertigt und erregte auf der Jubiläumsausstellung berechtigtes Aufsehen durch die treffliche Ausführung und gelungene Wirkung. Zeigt unser Fenster in den Hauptbildern unter Bezugnahme auf den Zweck des Gebäudes das Einsammeln der Seidenraupe und die Herstellung des Gewebes, so führen uns die beiden Bilder des zweiten Fensters die Verwendung der Stoffe durch eine in Seidenbrokat prächtig gekleidete Frauenfigur und die Verbreitung der Textilwaren durch auf Ballen am Hafen sitzende Kaufleute vor. Das Fenster des Treppenhauses zeigt eine allegorische Figur in reichgemusterter Gewandung mit den Wappen des Reiches und von Preußen. Das königl. Institut für Glasmalerei, dessen neuer Aufschwung den rastlosen Bemühungen des Geheimrat Lüders verdankt wird, zeigt sich in diesen Leistungen auf der Höhe der Zeit und läßt für die Zukunft das Beste erhoffen.

Ausstellungen.

Mülhauser Stickerei-Ausstellung.

Während des Mai und Juni d. J. fand in Mülhausen im Elsaß die „Ausstellung einer Sammlung alter Stickereien und moderner Arbeiten, welche für die kunstgewerblichen Schriften der Firma Th. de Dillmont in Dornach angelegt wurde", statt. „Beim Ordnen des Hilfsmaterials" — erfahren wir, — „welches anläßlich der Herausgabe der beiden Werke Album de broderies au point de croix und „Encyklopädie der weiblichen Handarbeiten" gesammelt wurde, erstaunten die Verleger dieser Bücher über die Menge und Mannigfaltigkeit der zu diesem Zwecke vereinigten Originalien und kamen zur Einsicht, daß es sehr zu bedauern wäre, wenn dieselben nicht einem größeren Kreise zur Ansicht vorgelegt werden könnten. Die Ausstellung wird also für alle eine Überraschung sein; viele dürfte sie zu neuen Anschauungen über den praktischen Wert weiblicher Arbeit führen, denn durch sie wird man erst inne werden, daß sich die Nadelarbeiten nicht mehr auf die Anfertigung landläufiger Tapisserien oder anderer mehr oder minder glücklich zusammengestellter Stickereien beschränken. Um die Nützlichkeit einer solchen Ausstellung recht augenscheinlich darzuthun, wird die Firma Th. de Dillmont während der ganzen Dauer der Ausstellung durch geschulte Arbeiterinnen die verschiedensten Handarbeiten in Gegenwart der Besucher ausführen lassen. Die Ausstellung wird die Zweckmäßigkeit derartiger Kenntnisse gemeinverständlich machen und hoffentlich mehr denn einmal Anlaß zur Wahl eines Lebensberufes geben."

Wir haben also erstens die alten Muster, welche nach ihrer kunstgewerblichen Bedeutung durch ihre Auswahl für technische Schriftwerke erprobt sind; wir haben zweitens eine Ausstellung von Arbeitsproben, welche die verschiedenen Techniken der Handarbeiten vom ersten Fadenansatz bis zur Vollendung uns vor Augen führen; wir können drittens uns durch den Augenschein überzeugen, wie solche Arbeitsproben unter den Händen geschulter Arbeiterinnen entstehen, und wir lernen viertens die sämtlichen Erzeugnisse des Hauses Dollfus-Mieg & Co. kennen, welche zur Hervorbringung dieser Arbeiten besonders geschaffen werden.

Ist es schon etwas Neues, wenn einmal versucht wird, unmittelbar neben den alten Mustern die neuen Reproduktionsarten zu zeigen, so kommt als etwas ganz Besonderes noch hinzu, daß uns hier der Rohstoff, der Baumwollfaden, der für diese Arbeiten verwendet wird, und dessen Anwendung für einen Teil der Arbeiten selbst wieder etwas ganz Neues ist, in seinen verschiedenen Formen und Farben in übersichtlicher Form vorgeführt wird.

Einer der ersten, welcher auf die Bedeutung eines technisch und historisch wohlgeordneten textilen Museums und den Nutzen eines solchen für das Studium der Künste im allgemeinen und besonders für die in Rede stehende Industrie hingewiesen hat, war Gottfried Semper in seiner Schrift „Wissenschaft, Industrie und Kunst". Seitdem sind verschiedene derartige Sammlungen als Teil größerer Museen entstanden.

Die Dillmontsche Sammlung enthielt an den vier Hauptwänden des Saales aufgestellt eine Fülle von

Stickereien und Nadelwebereien aus den verschiedensten Zeiten und Ländern. Neben persischen Mustern sehen wir türkische Goldstickerei, Sammte aus Skutari und solche aus dem Italien des 16. Jahrhunderts, als Genua an der Spitze der Seidenindustrie stand. Neben der bulgarischen, mit Silberfäden abgesteppten Satteldecke kommen in besonderer Reichhaltigkeit die farbigen Erzeugnisse slawischer Hausindustrie in Kreuzstich auf Leinen und dann wieder die Plattstickerei, wie man sie von den Bauern des Sabinergebirges an der Via Sistina in Rom kauft, und die leider immer mehr verschwindenden schwarzen Blumenstickereien an den Sonntagshauben der Bäuerinnen von Dachau in Oberbayern.

Durch die ganze Mitte des Saales sind auf sechzehn Tafeln einige Ergänzungen zu der Sammlung an der Hauptwand, in der Hauptsache aber die belehrenden Muster aus den verschiedenen Zweigen der Arbeiten, welche den Baumwollfaden und für manche ganz speziell den Faden Dollfus-Mieg & Co. als Vorbedingung haben. Denn das ist, wie wir schon angedeutet haben, das Eigentümliche dieser Ausstellung, daß während sonst eine neubelebte Technik ihren Rohstoff sich sucht und allmählich verbessert, hier das vollständige Material in seinen verschiedensten Gestaltungen in spezieller Zurichtung für die einzelnen Arbeiten auf den Tisch derer niedergelegt wird, welche die Arbeit beginnen wollen. Am schlagendsten tritt uns das entgegen in der Imitation der Smyrna-Teppiche aus Baumwollfaden. Die Imitation aus Wollfaden war bekannt; eine Imitation aus Baumwolle erklärten verschiedene weibliche Sachverständige, mit welchen ich mich über dies Thema unterhielt, für unmöglich. Und dennoch ist es so, und es werden unsere Damen in der Lage sein, anstatt des schrecklichen gestickten Jagdhundes oder des Rosenbouquets einen persischen Teppich zu Weihnachten zu arbeiten, der nicht mehr kosten, und dem Auge und dem Fuße bequemer sein wird. Die Voraussetzung hierfür ist ein rauher großlöcheriger Kanevas, eine Nadel und der Coton à tricoter Dollfus-Mieg & Co., welcher für den deutschen Markt wohl auch ins Deutsche übersetzt werden wird. Ein Muster findet sich auf Tafel I und eine Arbeiterin in der Mitte des Saales zeigt uns den einfachen Vorgang. Ähnlich ist es mit der unter der arabischen Bezeichnung Macramé bekannten Knüpfarbeit, die wir auf Tafel IV in ihren verschiedenen Arten von dem einfachen Knoten bis zum künstlichsten Geflecht verfolgen und für welche Cordonnet 6 fils bestimmt ist. In gleicher Weisen werden uns vorgeführt die bekannteren Arbeiten des Filetstrickens, der „Frivolité“, jene Arbeiten aus der Hand mit Weberschiffchen, das Häkeln, Stricken, Einfassen, die Stickerei mit dem Sprungstich (au passé), mit dem Kreuzstich, die Arbeiten auf gedrucktem Musselin mit dem Plattstich, sowie das Klöppeln, für welches man eine Arbeiterin aus dem Erzgebirge hat kommen lassen. Auf Tafel I sehen wir die Druckblätter von Arbeitsmustern, welche in die Fadenschachteln der Firma Dollfus-Mieg & Co. gelegt werden. Was geübte Intelligenz aus solchen Mustern machen kann, wird uns auf Tafel X gezeigt. Wir finden hier „100 verschiedene Arten“ eine Zeichnung auszuführen. Es ist ein einfaches gezacktes Blattmotiv, wie wir es auf persischen Teppichen treffen, Nr. 125 aus dem Album de broderies à point de croix par Th. de Dillmont. Durch Veränderungen in Größe, Farbe und Herstellungsart entstehen solche Verschiedenheiten, daß ohne die örtliche Vereinigung auf einer Tafel nur ein sehr geübtes Auge die Einheit wiederum finden konnte. Ein Teil der auf den sechzehn Tafeln vereinigten Arbeiten dient als Beleg für ein neues Werk des Direktors der Stickereischule des österreichischen Museums in Wien, Fräulein Emilie Bach: „Neue Arbeiten alten Stils“, ein anderer für die „Encyklopädie der weiblichen Handarbeiten von Th. de Dillmont“, die zur Hälfte vollendet ist und welche nach ihrer Vollendung ohne Zweifel ein Musterwerk werden wird.

Einer systematischen Behandlung der in Rede stehenden Technik können wir uns um so mehr freuen, als es gilt, den technischen und stilistischen Takt, den der höher gebildete Mensch — hierin gegen die der Natur näher Stehenden im Nachteil — leicht verliert, durch Raisonnement und gute Beispiele wieder zu gewinnen. Im beiderseitigen Interesse möchten wir wünschen, daß die Dillmontsche Sammlung sich auf die Wanderschaft begebe und in den Kunstgewerbemuseen anderer Städte als Spezialausstellung erscheine. Wer sich aber darüber wundern möchte, wie man von solchen Arbeiten so viel Wesens machen kann, den erinnern wir an das Beispiel jenes griechischen Philosophen, der am Schlusse seines Lebens höher als seine Systeme die Thatsache achtete, daß es ihm gelungen war, an der Töpferscheibe eine Verbesserung anzubringen.

[A. Schricker in der Landeszeitung für Elsaß-Lothringen.]

Vom Kunstmarkt.

A. P. Die Auktion Felix. — Am 25. Oktober begann zu Köln die Versteigerung der Sammlung Felix, deren Erfolg die Prophezeiungen sowohl der Weisen als Unweisen zu schanden gemacht hat: denn weder hat Herr Felix Verluste erlitten, wie die Pessimisten geweissagt, noch hätte sich der kühnste Optimist Preise träumen lassen, wie sie gezahlt resp. geboten worden sind. Es ist früher in der Kunstchronik auf den möglichen Verlauf der Auktion hingewiesen: ob wirklich etwas zurückgekauft sein mag, kann und soll hier nicht erörtert werden. Jedenfalls darf Herr Felix recht zufrieden mit dem Erfolg sein, denn — es sind Preise gezahlt für Objekte, welche kein solider Händler zu einem nur ähnlichen Preise einem verständigen Kunden abverlangen dürfte, ohne für verrückt gehalten zu werden. Einen „verständigen Kunden“ sagen wir — einen wirklichen Amateur oder Kenner! Aber das sind in Deutschland rarae aves; nur wenige anwesende Liebhaber behielten zur rechten Zeit gegenüber den thörichten Geboten gewisser Leute den Kopf oben und standen — vielleicht mit schwerem Herzen — von der Erwerbung erwünschter Stücke ab. Einer der ersten Sammler



Glasfenster für die Königl. Webeschule zu Krefeld.

Nach Entwürfen von F. Bernhardt ausgeführt in dem K. Institut für Glasmalerei in Berlin.



Kölns erklärte, er sei kein Narr, um solche Preise zu zahlen! Die meisten unserer Sammler verstehen eben gar nichts von den Sachen, lassen sich von irgend einem Händler die Sammlungen zusammenstellen, spielen eine Zeitlang die Liebhaber, Kenner und Mäcene, und eines schönen Tages erscheint ein schön ausgestatteter Katalog, und die ganze „Kollektion" wird frisch und fröhlich versteigert. Gewöhnlich geht dann das Sammeln von neuem los, mindestens ein kleiner Handel.

Es kann auch gar kein besseres Geschäft geben, als Sammlungen anlegen und sie dann ausschlachten — so lange nämlich alles gut und glatt geht. Kommt einmal ein Krach — und der kommt sicherlich, hoffen wir recht bald! — dann ist die Sache allerdings faul. Uns will es scheinen als ob die Preise für Mittelware nur noch künstlich gehalten würden. Im allgemeinen zeigte sich bei dieser Auktion, daß wirklich gute Stücke mit sehr hohen Preisen bezahlt wurden — das ist durchaus korrekt — häufig mit ganz unvernünftig hohen, das hängt von der Liebhaberei eines Einzelnen ab, regulirt sich aber später — dagegen alle Mittelware gegen früher im Preise gesunken ist, ja daß diese Preise nicht immer willig bezahlt wurden. Dies würde darauf hindeuten, daß das Kunstverständnis in Deutschland zunimmt und der Pariser Abfall hier nur noch wenig Liebhaber findet. Damit werden wir auch zu verständigen Sammlern und vernünftigen Preisen kommen, denn die Rabbia, wie sie hier zu Tage trat, wird auch allmählich nachlassen. Daß sich für Kuriosa, wie z. B. Wurstkrüge und Verwandtes, immer Liebhaber resp. Narren finden werden, die kleine Vermögen anlegen, ist nicht zu bezweifeln; daß Unika, wie das Relief von Hans Dollinger, mit ungeheuren Summen bezahlt werden, ist auch erklärlich und verständlich. Daß sich aber Beamte öffentlicher Sammlungen finden, welche irgend eine Summe à tout prix ausgeben wollen und deshalb ganz unsinnige Summen für Objekte — zum Teil sogar falsche — zahlen, die für die Hälfte zu haben sind, das ist abnorm und gelinde gesagt — merkwürdig! Im übrigen konnten sich die Museen diesmal nicht beklagen, die Kunsthändler sind ihnen stets coulant auf der Auktion entgegengekommen, was hier offen und gern anerkannt werden soll. Namentlich das Germanische Museum erfreute sich seitens der Herren Löwenstein-Frankfurt und Bourgeois-Köln einiger mit lautem Beifall aufgenommener Aufmerksamkeiten.

Um auf Einzelnes einzugehen, so konnte — das oben im allgemeinen Gesagte stets festgehalten — bei dem deutschen Steinzeug ein Fallen der Preise beobachtet werden, auch bei den Majoliken, vor allem den Venezianer Gläsern. Deutsches Silber ging zu hohen Preisen fort, wozu die Authenticität der Arbeiten aus dem Regensburger Silberfund gegenüber den Fälschungen unserer Tage beigetragen haben mag. Sehr hoch — gegen die Preise der letzten Jahre — wurde gemaltes Email von Limoges bezahlt, ebenso die Schweizer Scheiben, die zum Teil in ihre Heimat zurückwanderten. Auffallend niedrige Preise errangen die schönen italienischen Plaquetten, für welche in Deutschland noch das Verständnis zu fehlen scheint.

Nachstehend die wichtigeren Preise, zu denen noch 10 % Aufgeld kommt.

Nr.		Mark
16.	Pilgerflasche, Steinzeug	17900
40.	Doppelter Wurstkrug	12000
41.	Anderthalbfacher Wurstkrug	12000
43.	Schnelle	1540
52.	Raerener Schnabelkrug	3010
53.	Spott-Schnelle	3000
54.	Gr. Raerener Krug	10100
88.	Deutsche Fayencefigur	1000
89.	Deutsches Fayencegefäß	7100
98.	Französ. Fayencekanne	10000
113.	Gubbio-Teller	5300
119.	Urbino-Vasca	9050
120.	Urbino-Teller, Fra Xanto	5400
131.	Moustiersschüssel	1200
141.	Emaillirtes Glas 1617	1450
158.	Emaillirte Glaskanne	1750
166.	Venezianer Glaskanne	6750
290.	Schweizerscheibe	4050
291.	do.	5050
292.	do.	6100
336.	Elfenbeinhumpen, montirt	5800
355.	Reliquiar, Rheinlande, 12. Jahrh.	9900
358.	Reliquiar, Limoges, 13. Jahrh.	14000
360.	Lederkoffer, 13. Jahrh.	7500
374.	Emailschale von P. Courtoys	8100
377.	Pax, Limoges	4000
389.	Spanischer Kelch	20000
391.	Gravirtes Kästchen	6700
414.	Eule	7950
417.	Doppelbecher	10000
420.	Hoher Deckelpokal	17100
429.	Kanne	5200
446.	Insignien der goldenen Gesellschaft	10000
507.	Reliquiar	3005
639.	Gotischer Taschenbügel	2200
769.	Standuhr von Metzker	40000
770.	„Monstranz"-Uhr	6000
785.	Gärtnereibesteck	6000
786.	Tranchirbesteck	8000
866.	Pax mit Niello	4000
871.	Nielloplatte	1820
884.	Relief, Kehlheimer Stein	3100
885.	do. do. mit Karl V.	50060
889.	do. do.	4400
925.	Zwei Engel, Holz	1650
938.	Holzrelief von Hans Schwarz	12000
961.	Porträt-Medaillon in Buchs	13500
964.	do.	8300
976.	Acht Dambrettsteine	2410
979.	Rosenkranz	7600
980.	Betnuß	6050
1047.	Zwei spanische Stickereien	1110
1053.	Kabinett von P. Opel. 1607	58500

Konkurrenzen.

Düsseldorf. Centralgewerbeverein. — Das Ergebnis der Konkurrenz eiserner Zimmeröfen für die Gewerkschaft Eisenhütte Westfalia bei Lünen ist

folgendes: Eingelaufen sind 50 Entwürfe von 41 Verfassern, und erhielt den I. Preis (400 Mk.) Architekt Görres, Düsseldorf; Motto: „Westfalia"; den II. Preis (200 Mk.) Zeichner Oskar Metze, Köln; Motto: „zum Ziel". Zum Ankauf wurden empfohlen sechs Entwürfe mit den entsprechenden Motto: 1) Sechsseitiger Stern mit einem Kreis. 2) „Einfach und ehrlich". 3) „Vulkan" [Frankfurt a/M]. 4) „Metall" von zwei Kreisen umschlossen. 5) „Gußeisen". 6) „Drei kleine Kreise umschlossen von einem großen Kreis."

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

Gewerbehalle. 1886. XI. Taf. 71—77.
Grabstein, entworfen von Lauser, Stuttgart. Schmuckstücke, entworfen von Beschor, Hanau. Tisch im Stil Louis XIV., ausgef. von Mazaroz, Paris. Leuchter und Räuchergefäss, Schmiedeeisen, 17. Jahrh. Sopha und Spiegel, entw. u. ausgef. von Nillius, Mainz. Holzschnitzereien. 17. Jahrh. Stammbuchdecke, entw. von C. Schick.

Formenschatz. Heft XI.
Enea Vico: Cartouche 1545. — Teil des sog. Fuggerstübchen im Nationalmuseum zu München. Um 1560. J. Cousin: Titelumrahmung. 1560. Intarsiafüllung um 1560. M. Geerarts: Asia, aus der Folge der Weltteile. Ornamente von Bucheinbänden. Silberner Bucheinband, 17. Jahrh. E. van Hulsen: Ornament in Niellomanier 1615. Fr. Breutel: Cartouche 1617. Ch. Gillot: Fest der Diana, Stich um 1710. Fr. de Cuvilliés père: Entwurf zu einer Spiegeldekoration, Rococo. J. Fr. Saly: Entwurf zu einer Vase. P. Lelu: Titelumrahmung 1770.

Kunst und Gewerbe. 1886. X.
Jännicke: Studien über portugiesische Keramik. Die Kupfergewinnung in Japan. Glinzer: Gewerbegeschichtliche Ausstellung in Hamburg. Tafeln: Orient. Fliese. Japanischer Silberteller. Hausthür, Eichenholz, von 1730.

Illustr. Schreinerzeitung. IV. 6. Taf. 21—24.
Herrenzimmer. Bibliothek- und Pretiosenschrank. Stehpult mit feuerfester Kasse. Zwei Wandschränkchen.

†Sprechsaal. 1886. 41-44.
Die Dekorativkunst auf der Jubiläumsausstellung zu Berlin. A. B. Meyer: Über das Vaterland des Seladon-Porzellans.

Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München. 1886. Nr. 7—10. Taf. 19—30.
J. Bühlmann: Die geschichtliche Entwickelung des Mobiliars. J. Sepp: Das „alte Münster" in Wessobrunn, ein karolinger Bau (743—753) und die Kunst des Steingusses. — Taf. 19—24. Stuhlwerk in der S. Michaelskirche in München, Ende 16. Jahrh. Gotischer Plafond aus der Festung Oberhaus. Urne für das Herz König Ludwigs II., entw. v. F. Brochier, ausgef. von Wollenweber. Drei Füllungsornamente von F. X. Menderer. Monstranz von A. Norz, Innsbruck. Entwurf zu einen Glasfenster v. Fr. v. Seitz. — C. A. Regnet: Die Münchener Malerei von der ältesten Zeit bis Cornelius. J. Sepp: Fund der Kunstwerke des 12. Jahrh. H. Graf: Loy Hering. — Taf. 25—30: Schmuckstücke, entw. u. ausgef. von A. Müller, München. Zierschrank, entw. und ausgef. von Schneider & Hanau, Frankfurt a. M. Füllungsornamente, entw. von Fr. v. Seitz. Desgl. entw. von F. X. Menderer, München. Trinkhorn, 15. Jahrh. Fayenceteller, entw. von L. Hellmuth, Weissenburg a. S.

†L'Art. XII. Nr. 537—539.
E. Bonnaffé: l'art du bois. Les écoles françaises au XVIe siècle.

Revue des arts décoratifs. Oktober—November.
A. Darcel: les arts décoratifs au musée de Cluny. I. — Un ébéniste anglais du XVIIIe siècle (Chippendale). — A. Rafallowitsch: Le musée des arts décoratifs de Berlin. II. — Un rapport sur l'enseignement du dessin aux Etats-unis. Tafeln: Kamin 16. Jahrh., aus Rouen. Schüssel, Eisen, tauschirt von Elkington. Pflanzenstudien von P. V. Galland.

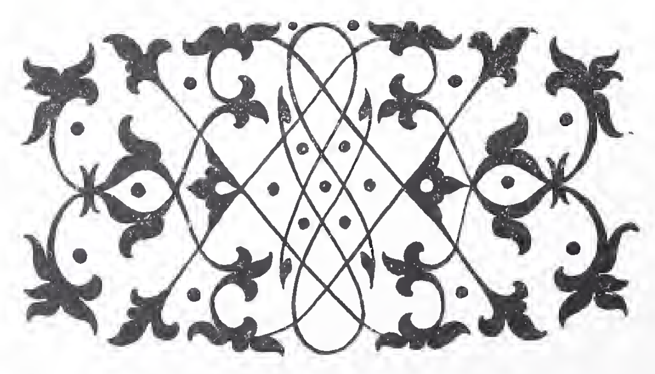
†Revue de l'art chrétien. XXIX. IV. 3—4.
A. Verhaegen: l'art de la peinture sur verre au moyen-âge. I. II. F. de Mély: les inventaires de l'abbaye de S. Père en Vallée à Chartres. J. B. Bethun: les bassins liturgiques. I. II. Ch. de Linas: le trésor et la bibliothèque de l'église métropolit. de Rouen au XII. siècle. L. de Fisenne: notice sur les inventaires de l'ancienne église abbatiale de Susteren etc. J. Helbig: de la vente des objets d'art appartenant aux églises.

†Gazette des Beaux-Arts. 1886. September. Oktober.
L. Courajod: l'imitation et la contrefaçon des objets d'art antique au 15 et 16e siècle. — L. Magne: le musée du vitrail.

Tidsskrift for Kunstindustri. (Dänisch.) II. 5.
E. Brock: Gedrechselte und geschnitzte Elfenbein- und Holzarbeiten der alten Kunstkammer. G. J. v. Karlin: Textilarbeiten aus Schweden. II.

Berichtigungen.

Auf S. 218 des II. Jahrg. des Kunstgewerbeblattes ist der Name des Verfassers Hulbermann (statt Heldermann) zu lesen. — S. 18 des laufenden Jahrg., 2. Sp., Zeile 3 v. o. ist statt „venezianischen" zu lesen „romanischen" Formenkreis.



Intarsiafüllung. Schweiz, um 1550.





SCHMIEDEEISERNER KRONLEUCHTER
bunt bemalt Deutschland, 17. Jahrh.

Lith. Anst. v. J. G. Fritzsche in Leipzig.



Bemaltes Schmiedeeisen.

Von Julius Lessing.

Mit einer Tafel.

Bemaltes Schmiedeeisen! Die beiden Worte scheinen im Widerspruch zu einander zu stehen. Haben wir doch lange Jahre hindurch als unverbrüchliches Gesetz aussprechen hören, daß es ein Hauptverdienst jeglicher Kunstarbeit sei, den Grundstoff in voller Schönheit seiner eigenartigen Beschaffenheit zur Anschauung zu bringen, wir verlangen die Faser des Holzes, die Aderung oder das Korn des Steines zu sehen, und wenn wir auch beim Holz und allenfalls beim Stein Zugeständnisse zu Gunsten einer teilweisen Bemalung machen, so scheint uns doch gerade das Schmiedeeisen alle Schönheit aus seiner nervigen Ursprünglichkeit, aus dem Spiel der gereckten, verschlungenen und durchgesteckten Bänder und Ranken herzuleiten, sodaß für die Farbe durchaus kein Wirkungsfeld bleibt.

Diese Meinung wird durch die Anschauung bestätigt, denn was wir in den Museen an älteren Schmiedearbeiten besitzen, erscheint durchweg im ernsten Schwarzgrau des Eisens, welches höchstens durch einige vergoldete Spitzen belebt wird. Aber die ganze Theorie von dem farblosen Eisen, soweit sie sich auf ältere Arbeiten bezieht, erweist sich bei näherer Prüfung als falsch. Die meisten Eisenarbeiten, welche sich in unseren Museen befinden, kommen durch die Hände der Händler, welche die mit allen möglichen Niederschlägen bedeckten alten Stücke durch ein reinigendes Glühfeuer gehen zu lassen pflegen, um sie dann schmuck und blank zum Verkauf zu stellen. In neuerer Zeit ist es nun aber dem Berliner Museum gelungen, verschiedene Stücke zu erwerben, welche diese erbarmungslose Läuterung noch nicht durchgemacht hatten und so deutliche Reste alter Bemalung aufwiesen, daß ihre Wiederherstellung mit voller Sicherheit erfolgen konnte; zu den Kronleuchtern und Ampeln, welche für das Innere des Hauses bestimmt waren, kamen allmählich Grabkreuze, Arme für Wirtshausschilder, Laternenständer, Gitterwerk, sodaß kaum irgend eine Gruppe der Schmiedearbeiten übrig blieb, welche sich nicht als beteiligt erwiesen hätte am reichen Schmuck der Farbe. Eine weitere Prüfung auf Grund der erkannten Thatsachen ergab, daß viele, ja wohl die meisten jetzt schwarzen Stücke unserer Sammlung einst Farbenzuthaten gehabt haben müssen.

Dieses Ergebnis ist zunächst überraschend, aber schließlich ist die Thatsache zu verstehen.

Das Eisen befindet sich nicht in der glücklichen Lage wie das Gold, von jeder Zersetzung frei zu sein, oder wie die Bronze durch Zersetzung den künstlerisch wertvollen Mantel der Patina, des Edelrostes, zu erhalten; der Rost, welcher das Eisen bedroht, ist ein tückischer Feind, dem keine noch so sorgfältige und dichte Behandlung des Materials entgeht. Es wird somit eine deckende Schicht, welche das Metall gegen die Feuchtigkeit schützt, notwendig. Als solche hat man bei kleineren Stücken, Fensterbeschlägen, Thürbändern, Leuchtern u. dergl. die Verzinnung angewendet, welche aber eine kalte silbergraue Farbe giebt, die dem Auge nicht zusagt. Ich habe verschiedentlich auf solcher Verzinnung noch Spuren von einer teilweisen Bemalung gefunden, Rippen in den Blättern und Ähnliches, durch welche die Zinnfarbe erst erträglich geworden sein mag. Eine weitere Farbenwirkung wird dadurch erzielt, daß die durchbrochen gearbeiteten Eisenteile mit farbigem Papier zumeist rot und blau unterlegt werden. Wir haben Proben davon aus gotischer Zeit und bis tief in die Renaissance hinein. Dieses Verfahren hatte den Übelstand, daß sich in die farbigen Vertiefungen zu viel Staub hineinsetzte.

Für Gitterwerke und andere große Stücke war das Verzinnen oder Unterlegen technisch kaum ausführbar, und man behalf sich alsdann in alter Zeit gerade wie jetzt mit einem deckenden

Farbenanstrich. Hefner-Alteneck in seinem trefflichen Werke über Schmiedearbeiten weist auf denselben hin, nimmt aber an, daß es sich immer nur um Mennigfarbe gehandelt, und daß auch diese nur bis zum Schluß des 16. Jahrh. gebraucht sei. Die neuerdings angestellten Beobachtungen ergeben aber eine viel weiter greifende Herrschaft der Farbe, die keineswegs ein lediglich schützender Anstrich war. In unserer Zeit glaubt man den Anstrich so wählen zu müssen, daß er der Farbenwirkung des Eisens möglichst nahe kommt — eine aus Graphit gemengte Farbe leistet diesen Dienst —, im Mittelalter und in der Renaissance war man von solcher ängstlichen Anbetung des Materials völlig frei und strich munter mit allerhand bunten Farben darauf los; das Gold, welches bei größeren Stücken auch nur mit Anlegeöl auf einem, zumeist roten Farbengrund aufgetragen werden konnte, zählt hierbei einfach zu den Farben. Ein solcher Anstrich ist seiner Natur nach weit weniger widerstandsfähig als das Eisen selbst und mußte daher, wenn ein Gitter durch Jahrhunderte hindurch im Gebrauch blieb, wiederholt erneuert werden. Ging man hierbei sorgsam zu Werke, so wurde zunächst die alte Farbe entfernt, und durch dieses Verfahren gingen die meisten Spuren von der Bemalung früherer Zeiten verloren. Gelegentlich strich man aber einfach eine neue Farbendecke über die Reste der alten, im vorigen Jahrhundert zumeist weiß, in unserem Jahrhundert dunkelgrün oder chokoladenbraun. Das Ganze war schließlich mit so dicken Massen verschmiert, daß ein Stück, dessen bessere Arbeit man zu würdigen begann, wie erwähnt, zunächst abgebrannt wurde. Wir haben uns nun im Museum zu Berlin die Mühe nicht verdrießen lassen solche überdeckten Stücke schichtenweise freizulegen, und haben dann hierbei in vielen Fällen noch die ursprünglichen Farben, wenn auch in starker Beschädigung, wieder aufgefunden. In manchen Kirchen und an geschützten Stellen haben sich auch alte Bemalungen ohne weitere Überdeckungen als die von Staub und Schmutz erhalten, ein tüchtiges Seifenbad würde so manches jetzt graue Stück in vollem Farbenglanze wieder erstehen lassen.

So weit ich es bis jetzt übersehen kann, erscheint am weitesten in der Bemalung die gotische Zeit und das sich ihr eng anschließende 16. Jahrh. gegangen zu sein. An einem schönen Gitterthor (im Handel in München) ist das ganze Zweig- und Blattwerk lebhaft grün, die Blüten weiß und rot gemalt. Gotische Thürbänder finden sich rot gemalt mit weißem Ornament und bekommen erst durch diese Bemalung eine anmutige Gliederung ihrer sonst schwerfälligen Breite.

Im 16. Jahrhundert liebte man es die durchstochenen Bänder des Gitterwerks in flach ausgeschnittenen Profilköpfen und Fratzen aller Art endigen zu lassen. Alle diese Köpfe waren bemalt und bekommen erst hierdurch ihr eigentliches Leben. Hätte man nicht auf die Farbe gerechnet, so hätte man die Linien viel tiefer eingeschnitten und die Augen durchbohrt; übrigens sind die Farbenspuren auf solchen Stücken häufig zu finden: da sie mehr künstlerisch bemalt waren, entgingen sie eher dem Pinsel des Überstreichers. Ebenso waren immer bemalt die Figuren von Engeln, Allegorien u. s. w., die sich, besonders in kirchlichen Gittern, häufig in das Rankenwerk eingefügt finden; man ging hierbei kräftig in das Zeug, hochrote, scharfblaue und hellgrüne Gewänder mit reichem Goldornament sind nichts Seltenes. Es ist undenkbar, daß bei solcher Bemalung der figürlichen Endigungen die übrigen Teile einfach schwarzgrau geblieben sein sollen. Wir finden denn auch auf den Ranken reichliche Farbenspuren; das häufig vorkommende Rot ist zumeist nur die Grundlage der verschwundenen Vergoldung.

Ein in seiner alten Farbenpracht vollkommen erhaltenes Gitter aus dem Anfang des 17. Jahrh. und augenscheinlich deutscher Arbeit fand ich in Moskau in den alten Teilen des Zarenpalastes. (Abgebildet in den Antiquités de l'empire Russe.)

Sobald man anfangen wird ernstlich und an allen Orten auf diese Erscheinungen zu achten, wird es nicht ausbleiben, daß man massenhaft Beispiele findet. Bis jetzt sind solche Farbenspuren an eisernen Gittern zumeist in falschem Reinlichkeitstrieb entfernt oder auch geradezu als spätere Zusätze eines schlechten Geschmackes angesehen und deshalb bei den gefährlichen Restaurationen der Kirchen beseitigt worden.

Auch innerhalb der italienischen Schmiedearbeit des 15. und 16. Jahrhunderts läßt sich die farbige Behandlung nachweisen. Ob sie so allgemein war wie zu gleicher Zeit in Deutschland, muß ich dahingestellt sein lassen. Die Gitterthüren haben in den italienischen Kirchen ihren Platz zwischen weißen Marmorpilastern und verlangen also viel weniger nach Farbe als die Gitter im Norden, die sich zwi-

schen vergoldetem und bemaltem Holzwerk zu behaupten haben. Die meisten dieser italienischen Thüren sind aus Bandeisen gebildet, welches mit der schmalen Kante nach vorne steht, der Bemalung daher wenig Raum bietet und die koloristische Wirkung durch das Spiel der Schatten in den breiten gebogenen Flächen erhält. Aber auch hier finden sich Beispiele von Bemalung, wenn auch nur in einem bescheidenen Wechsel von Rot und Weiß bei den verschiedenen Voluten und einem entsprechenden Bandmuster auf den breiteren Einfassungsleisten. Dagegen ist ein italienisches Gitter (jetzt im Berliner Museum), welches mit einem anmutigen Lorbeerzweige geschmückt ist, ganz kräftig in Grün und Weiß bemalt gewesen, ebenso ein venetianisches drahtartiges Gitterwerk mit bunten Blumen.

Ob die reichen aus Rundstäben und bewegten Blättern gebildeten deutschen Gitter des 17. Jahrhunderts, wie sie sich an den Brunnen in Danzig befinden, farbig bemalt waren, habe ich bisher noch nicht festzustellen vermocht, die Abnutzung an solchen Stücken ist zu stark, als daß sich deutliche Reste hätten erhalten können. Die großen Gitterwerke des 18. Jahrhunderts, wie die Thore in Würzburg und in Nancy, scheinen nicht bemalt gewesen zu sein, bei ihnen ist die plastische Bewegung so reich und malerisch, daß eine weitere Zuthat die Wirkung nur beeinträchtigen würde. Aber gänzlich verzichtet hat auch die Kunst des Rococo auf die Farbe nicht. Wir besitzen im Berliner Museum zwei große Herbergsarme aus der Mitte des Jahrhunderts, an welchen die alte Bemalung vollständig erhalten ist, und lebhafte helle Farben zeigt; die Ranken setzen sich hellgrün, rot, weiß und blau von einander ab, jetzt ist alles durch Verwitterung und Staub mild getönt, im ursprünglichen Zustande waren diese Stücke zweifelsohne von leuchtender Buntheit. Ein Kronleuchter aus derselben Zeit, dessen Farben unter wenigstens sechs Schichten wieder hervorgeholt sind, zeigt grüne Ranken, goldene Blätter und Blumen, die in Art des Porzellans weiß mit leichtem Anhauch von Blau und Rot gemalt sind. Für alle derartigen kleineren Geräte, Kronleuchter, Gestelle für Osterkerzen, Ständer für Waschbecken, Handtuchhalter, Leuchter, Kasten u. s. w., möchte ich nach unseren jetzigen Erfahrungen so gut wie ausnahmslos die Bemalung als ursprüngliche Dekoration annehmen. Unsere Abbildung zeigt an einem kleinen Kronleuchter aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, den ich vor einigen Jahren in der Schweiz für das Museum erworben habe, die höchst lustige und dabei vornehme Wirkung, die mit zwei Farben, Blau und Gold, erzielt wird; mögen sich unsere heutigen Kunstschlosser hieran ein Beispiel nehmen: die schwarzgraue Farbe eines Kronleuchters, wie solche heute in Mengen geschmiedet werden, ist eine Geschmacksverirrung; für einen Kronleuchter, der Licht zu spenden hat, ist das glänzendste Material, Kristall, poliertes Messing, vergoldete Bronze nur eben blank genug; will man aus besonderen Gründen dennoch Eisen wählen, so muß man alle Mittel der Färbung und Vergoldung anwenden um ihn leuchtend und glänzend zu machen.

Auch an die so beliebten Ständer für Wasserbecken und Bierfässer gehört die Farbe aus rein technischen Gründen; man muß nicht zu fürchten brauchen, daß ein abspritzender Wassertropfen einen Rostfleck erzeugt. Einen eisernen Handtuchhalter ohne Anstrich dürfte keine Hausfrau dulden. Ebensowenig gehört sich das unbedeckte Eisen für Blumenampeln oder Ständer für Blattpflanzen, welche der Feuchtigkeit bedürfen. In jedem Falle aber, wenn einmal der Anstrich erfordert wird, soll man ihn nicht bloß als wasserdichten Deckmantel behandeln, sondern soll den künstlerischen Gewinn einheimsen und den Anstrich zur Bemalung steigern. Es ist hierbei wie in allen Künsten Sache des guten Geschmackes, sich in den Grenzen zu halten, welche in jedem einzelnen Falle die Feinheit der Arbeit, die Gebrauchsbestimmung, der Aufstellungsort des betreffenden Gegenstandes vorschreiben. Eine breitgehaltene Eisenarbeit läßt sich durch Bemalung sehr wohl teilen und zierlicher gestalten, aber darum wird eine plumpe Arbeit durch Anstrich nicht feiner; an einem bis zur höchsten Vollendung durchgeführten Stück mit blankgeschliffenen Teilen und Messingknöpfen wird die Farbe schweren Stand haben oder unmöglich sein. Aber alles dies beruht auf Grundsätzen, die sich nicht aus der Natur des Eisens besonders entwickeln. Für uns kommt es zunächst nur darauf an, festzustellen, in wie weitem Umfange die Bemalung des Eisens in früherer Zeit stattgefunden hat, und ich bin überzeugt, daß sich das Material für diese Frage in nächster Zeit noch sehr erheblich vermehren wird.



Fig. 1. Boulle-Kabinet. Mobilier national zu Paris (Nr. 70).

Kunstgewerbliche Streifzüge.

Von Richard Graul.

Mit Illustrationen.

IV. Bemerkungen über Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts.

2. Boulle und Boulle-Möbel.

Während an Stütz- und Tischmöbeln aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Reliefschnitzerei im Schwunge blieb, erfuhr, wie wir bereits bemerkten, die Flächendekoration an Kastenmöbeln, an Schränken, Kommoden und ähnl. eine künstlerische Ausbildung, wie sie bedeutender nirgends wieder erreicht worden ist. Der Name des berühmtesten Ebenisten in der Zeit des Louis XIV, der Name Boulle's bezeichnet in umfassendstem Sinne den Höhepunkt aller auf diesem Gebiete angewandten Verfahren. Gewiß hat der erste Kunsttischler des königlichen Hauses die Metallinkrustation in ihrer Anwendung auf das Mobiliar ebensowenig erfunden wie die Holzintarsia. Beides sind alte Techniken, waren fast überall heimisch im Orient wie im Occident. Die Kunst verschiedenfarbige Hölzer, seien es natürliche oder künstlich getönte, in Möbel einzulegen, war zu Beginn des 17. Jahrhunderts namentlich in den Niederlanden weit verbreitet. Aus ihren überseeischen Kolonien bezogen die Holländer das kostbare Material (bois des iles) in reicher Menge und entfalteten in der Bearbeitung desselben jene ungemeine Geschicklichkeit, welche Colbert so wohl zu schätzen wußte, daß er namhafte Holzmosaicisten wie Golle und Vordt an die Gobelinsmanufaktur heranzog. Die holländische Holzmarqueterie strebte nach der flächenhaften Wiedergabe naturalistischer Blumen, verwertete neben den ein-

heimischen exotische Pflanzenmotive, gruppierte sie zu dichten Bouquets in Vasen, und gesellte diesen gern Vögel, Schmetterlinge u. dgl. zu; aber das Bestreben, die Fläche nach der Art textiler Produkte möglichst gleichmäßig mit breiter Zeichnung zu füllen, ließ sie die Schranken des guten Geschmackes überschreiten: nicht selten überwuchert die eingelegte Arbeit die etwas formenschweren Kommoden und Schränke ohne jede Rücksicht auf eine durch die Kastengliederung notwendig gewordene Einteilung in abgegrenzte Felder. Beispiele dieser Art sind mehrere im Musée du Mobilier National zu Paris; einige derselben hat Williamson gut reproduziert.

Über André-Charles Boulle, über sein Leben und seine Werke liegen nur dürftige Nachrichten vor, — authentische Nachrichten aber, die obwohl französische Forscher sie längst den Archiven entnahmen, in Deutschland zu wenig bekannt sind, als daß sie das Märchen von dem aus Deutschland ausgewanderten Tischler Buhl aus der Fachlitteratur verdrängt hätten. Zwar hat Bruno Bucher in einem kurzen Aufsatz über den ébéniste du Roy [1]) auf Grund der Studie von Charles Asselineau (Paris, 1872) das Unhaltbare dieser irrtümlich angemaßten Landsmannschaft gekennzeichnet — immerhin kann eine erneute Revision der Akten [2]) Einzelnes schärfer begründen lehren, als bisher geschehen ist.

Charles-André Boulle [3]) war kein Eingewanderter, er stammte aus einer Ebenistenfamilie, die durch mehrere Generationen hindurch als in Frankreich ansässig nachgewiesen ist. Er wurde geboren am 11. November 1642, aber es steht nicht fest, ob sein Vater, der nach Orlandi's Aussage „artifice ebanista" [4]) war, jener Pierre Boulle gewesen ist, der im Jahre 1619 als „tourneur et menuisier du Roy" eine Wohnung in der Louvre-Galerie erhalten hat. Wahrscheinlicher ist es, daß dieser Pierre, der sieben Kinder hatte und 1649 starb, der Großvater von André-Charles gewesen ist. Wie dem auch sei, gewiß ist, daß der Sohn vom Vater das Handwerk erlernte, was zur Folge hatte, daß seine frühesten Arbeiten mit denen, welche aus der Werkstatt des Vaters hervorgingen, verwechselt wurden. Diese Arbeiten der beginnenden Selbständigkeit schlossen sich an die Niederländer Manier an, die besonders hochgeschätzt wurde.



Fig. 2. Boulle-Postament. Dresden, Grünes Gewölbe.

Das geht daraus hervor, daß des alten Boulle Vorgänger in der Louvrewohnung Jean Macé gerade der Erfahrung wegen, welche er in der Holzmarqueterie durch längeren Aufenthalt in den Niederlanden (Archives IV, 322, cf. Documents III, 222) sich erworben hatte, in den Louvre berufen worden war. Zudem ist ausdrücklich in dem Protokoll, welches nach dem großen Brande, der Boulle's Atelier am 30. August 1720 zer-

1) Mit Gunst, Leipzig, 1886 S. 368—374.

2) Archives de l'art français, t. IV. (1855—1856) p. 321—350.

3) Diese Schreibung des Namens ist durch die Akten verbürgt, wenn auch Boulle selbst auf seine wenigen Stiche gravierte: André-Charles Boule.

4) Pellegr. Ant. Orlandi, Abecedario pittorico, Paris 1719 p. 43.

störte, über die verlorenen Gegenstände aufgenommen wurde, die Rede von „cinq caisses remplies de différentes fleurs, oyseaux, animaux, feuillages et ornements de bois de toutes sortes de couleurs naturelles . . . faites dans sa jeunesse“. Aber diese Technik hat André-Charles Boulle nie ganz aufgegeben, und wenn nun Alfred de Champeaux (le Meuble, II p. 73), um den Versuch einer Klassifikation der mutmaßlich authentischen Werke Boulle's zu wagen, nächst drei früheren Manieren zwei weitere aufstellt, eine mehr durch Lebrun und eine andere mehr durch Bérain beeinflußte — so sind dies höchst allgemeine Gesichtspunkte, die das Mobiliar der Zeit durchgängig berühren: sie geben uns kein Kriterium an die Hand, das uns Klarheit schaffte über den individuellen Charakter seiner Werke. Acht Stiche, zwei Dutzend Zeichnungen [1]) und eine geringe Zahl wirklich beglaubigter Möbel — das sind die wenigen Handhaben, welche uns zu Gebote stehen zur kritischen Sichtung der Menge von Boulle-Arbeiten; der gute Geschmack, die Präzision der technisch vollendeten Arbeit — daraus allein läßt sich mit einiger Sicherheit auf Boulle's Urheberschaft schließen.

Zu dieser mangelhaften Überlieferung gesellt sich für die chronologische Bestimmung dieser Werke noch ein anderer Umstand, eine Quelle vielfacher Irrtümer. Die Möbeldekoration, welche Boulle berühmt gemacht hat, ist die denkbar konservativste gewesen, sie ist vom Ende des 17. Jahrhunderts an am wenigsten von den Wandlungen der Mode beeinflußt worden. Fast bis an das Ende des 18. Jahrhunderts, besonders zu Beginn des Louis XVI., wurden Boulle-Möbel angefertigt. So ist es gekommen, daß der Typus des Louis XIV. im Mobiliar weit über die Regierungszeit des großen Königs sich in verhältnismäßiger Stilreinheit erhalten konnte. André-Charles Boulle selbst war, obwohl in hohem Alter, noch 1725 thätig [2]); er starb am 20. Februar 1732. Seine Nachfolger — vier Söhne — waren geschickte Handwerker, aber sie verharrten bei der Manier des Vaters; kaum daß sie von den wechselnden Strömungen im Reiche des Geschmacks um sie her Notiz nahmen: sie waren die Erben seiner Modelle, aber nicht seiner Talente, wie sie der Mercure de France in seiner Märznummer des Jahres 1732 (S. 552) nannte. Das war auch die Meinung Mariette's, als er sagte „les fils de Boulle n'ont été que les singes de leur père“. Immerhin gingen aus der Werkstatt der Söhne tüchtige Arbeiten, wenn auch keine originellen Schöpfungen, hervor, Arbeiten, die bei weitem hinter sich lassen, was von sonstigen Nachahmern Boulle's in und außerhalb Frankreichs zu Tage gebracht wurde.

Der alte Boulle war ein Künstler von universellem Können. Er wird bezeichnet als Architekt, Bildhauer, Maler, Graveur und Siegelstecher; nur von letzterer Thätigkeit sind uns keine Proben bekannt, aber alle die anderen Eigenschaften, welche er in seiner Person vereinigte, sind an seiner genialen Neuerung im Fache der Möbeltischlerei ersichtlich. Streng architektonisch ist der stets solide Aufbau, ist die Konstruktion seiner Möbel; er weiß die Massen kräftig auseinanderzuhalten und sie mit funktioneller Bedeutsamkeit zu gliedern. Malerisch ist der Charakter seiner Ornamentation im Großen wie im Kleinen; durch wohl abgewogene Übergänge löst und verbindet er kräftige Kontraste, offenbart in der sorgfältigen Zusammenstellung der Materialien, die er für seine eingelegten Arbeiten verwandte, das feinste Verständnis für koloristische Wirkung. Was endlich den Stil seiner plastischen Verzierungen, der glänzend vergoldeten Bronzen als Maskarons, Rosetten, Basreliefs u. drgl. anlangt, so giebt er die vollendetste Meisterschaft zu erkennen. Mag Boulle auch nicht immer seine Vorlagen selbständig erfunden haben — wir können kontrolieren, was er den Mansart, Lebrun, Bérain in der Zeichnung, was er den Warin, Domenico Cucci und anderen Bildhauern für seine Skulpturen dankte — er ist dennoch ein genialer Ebenist gewesen. In der That, die Art, wie er die verschiedenen fremden Elemente zu einer wirkungsvollen Einheit zusammenschloß, wie er mit allezeit sicherem Geschmack das Beste für seine Zwecke verwendete und es verstand, ohne Verkümmerung eigener Originalität einer fremden Hand nachzuschaffen, bis dem Produkt das schöne Merk-

1) Soviel hat A. de Champeaux in der Revue des arts décoratifs VI. année, p. 51—55 beschrieben.

2) Orlandi erzählt in seinem 1719 erschienenen Werke (S. 63), Boulle habe schon damals das Geschäft seinen Söhnen überlassen, allein der Brand seines Ateliers am 30. Aug. 1720 hatte ihm einen Verlust von 370000 Lires verursacht, was die Wiederaufnahme der Thätigkeit hinreichend erklärt.

mal seiner Individualität eignete — das alles ist die Art eines Künstlers von genialem Zuschnitt.

Gewiß ging die Neuerung nicht ohne einige Gewaltsamkeit vor sich. Indem Boulle nach Schildpatt, Elfenbein, Kupfer, Zinn griff,[1]) um damit die Ebenholzfläche seiner Möbel einzulegen, machte er das Holz selbst zu einem gemeinen Material, zu einem bloßen Gerüst eines luxuriöseren Überwurfs. Seine ersten Werke setzen ist. In formaler Hinsicht bildete Boulle den klassischen Typus des Louis XIV. aus. Mit Ausnahme einiger frühern Bureaux (um 1670) auf je acht durch Kreuzungen in zwei Gruppen zusammengefaßten Füßen (Beispiele in Schloß Sanssouci, im Palais de Fontainebleau, in Windsor-Castle), dann einiger geschweifter Kommoden aus einer späteren Epoche in der Galerie der Bibliothèque Mazarin (die Kopfleiste zu Beginn unseres vorigen Streif-



Fig. 3. Sog. bureau-secrétaire de Louis XV. Von Oeben und Riesener. (Louvre.)

leiden, soweit sie nicht bloß mit Holz marquetiert waren, an einer gewissen Überfülle an metallischen Einlagen; später befleißigte sich der Meister einer größeren Mäßigkeit in der Ornamentation, die Regel ist dies für die Werke seiner Blütezeit, welche um die Wende des 17. Jahrhunderts, etwa 1695—1710 anzu-zuges ist einer solchen entlehnt) zu Paris und schließlich der Werke, welche einen Übergang zur Régence anbahnen (s. unten) — abgesehen von diesen, ist der architektonische Aufbau in streng rechtwinkliger Gestaltung gewahrt. Das Kabinet aus dem Mobilier National (Nr. 70), welches wir auf S. 44 reproduzieren, mit einer Darstellung der Schindung des Marsyas im Mittelfelde, mag als Beispiel dienen. In diesem streng architektonischen Charakter sind die große Mehrzahl aller Boulleschen Kastenmöbel gehalten, die großen Schränke im Louvre und die kleineren Kabinette — alles Repräsentationsstücke in edelster Pracht und von beinahe monumentaler

1) Über das Technische der Marqueterie, auf das wir hier nicht eingehen, giebt guten Aufschluß John Hungerford Pollen, Ancient and modern furniture and woodwork in the South Kensington Museum. London 1874, p. CCXIII sq. Vgl. auch Havard, l'art dans la maison, und Jacquemart, historie du mobilier, Paris 1876.

Wirkung. In gleicher Weise sind Stützmöbel, wie die hohen Sockel (gaines, scabellons, viele Beispiele auch in Deutschland, im grünen Gewölbe zu Dresden, in den königlichen Schlössern in Potsdam) architektonisch behandelt.

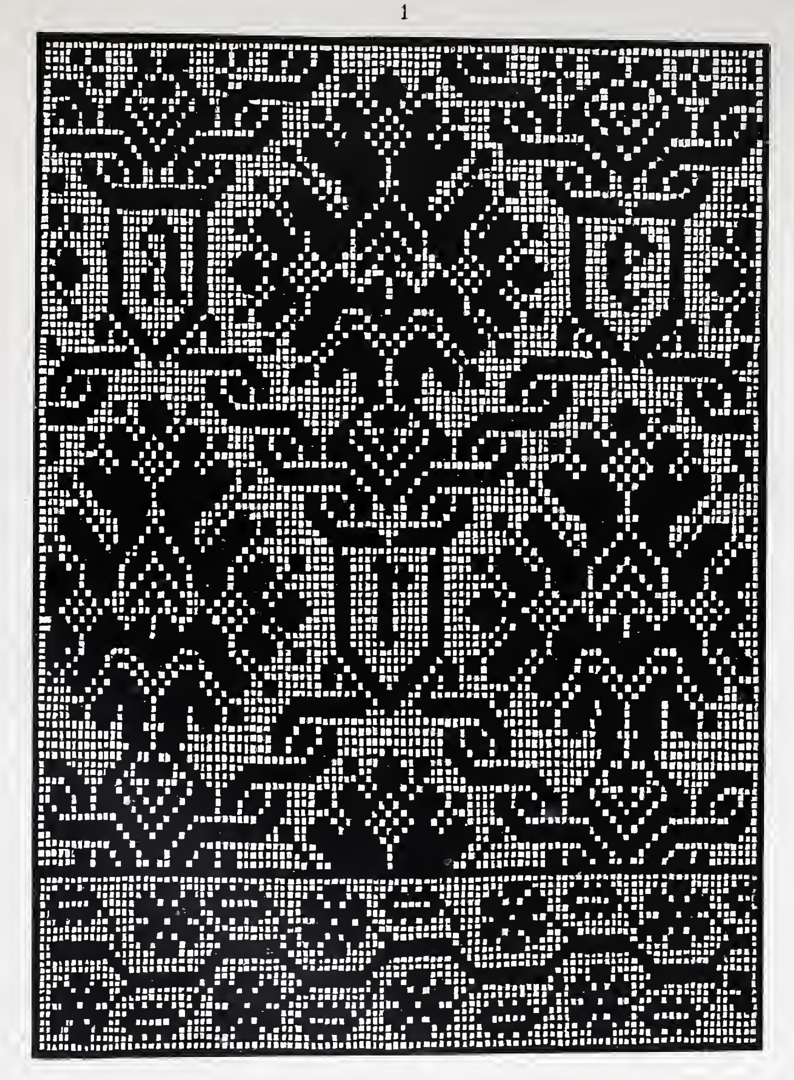
Die Boullemarqueterie ist ihrer Natur gemäß auf die Fläche angewiesen. Semper hat sie in knappen Worten als einen Sägestil charakterisiert und ihre Eigentümlichkeiten — das Gleichgewicht des Ausgeschnittenen und Stehengelassenen, die wohlvermittelte Kontrastwirkung (vgl. die schmalen Seitenfelder des Kabinets auf Seite 44) — hervorgehoben. Dadurch, daß die Fläche durch Ausschnitte das entgegengesetzte Verhältnis des Grundes zum Ornament aufweist, wird ein höchst wirksamer Effekt à double jeu erreicht. Allein diese Juxtaposition findet in der Regel nicht an Feldern ein und desselben Möbels, sondern an einem sich entsprechenden Möbelpaar statt, d. h. was auf dem einen beispielsweise auf Schildpattgrund erscheint, wiederholt sich als Gegenstück (contre-partie) auf Kupfer- oder Zinngrund auf einem andern. So ist es auch mit unserem Kabinet aus dem Mobilier National in den Seitenfeldern, es ist ein Glied einer Möbelgruppe, welche unter dem Namen sujets d'Apollon — nach den Reliefs des Mittelfeldes — bekannt ist. Immerhin wird die première partie, und darunter versteht man die Metallmarqueterie auf Schildpattgrund, höher geschätzt als ihr Widerspiel, die contrepartie. Erstere ist es, welche die sorgfältigste Bearbeitung erfuhr, und die, weil das Ornament für diese Manier zunächst komponiert wurde, in der Wirkung meist die glücklichere ist. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, wenn die Engländer, welche von je her Boullemöbel eifrig gesammelt haben, die première partie κατ᾽ ἐξοχήν mit „Boulle" kurz bezeichnen und das Gegenstück einfach „counter" nennen.

Wir haben schon oben bemerkt, daß Charles-André Boulle nicht bloß in der virtuosen Behandlung der Metallmarqueterie ein vollendeter Meister war. Der Ebenist — die Bezeichnung blieb, wenn auch die Materialien andere geworden waren — war ein nicht minder hervorragender Modelleur. Die kraftvolle Ausführung der Skulpturen, der metallenen Leisten und Borten, der reizenden Figuren, Karyatiden, der Maskarons und Rosetten, der trefflich komponierten Reliefs u. dgl., diese sorgfältig ciselierten Bronzen in ihrem schimmernden Goldglanz (im Gegensatz zu den matten Vergoldungen der Nachahmer) stehen in nichts der geschmackvollen Zeichnung seiner stets organisch entwickelten Ornamente, den phantasiereichen Grottesken, den zierlichen in Spiralen und Schnörkel von kalligraphischer Delikatesse auslaufenden Akanthusranken nach. Es wäre eine überaus dankbare und anregende Studie, könnten wir an der Hand sorgfältig ausgewählter Illustrationen diese Meisterarbeiten bis in die Nüancen hinein an dieser Stelle untersuchen, ihren Charakter und Ursprung bestimmen und andeuten, welcher feine künstlerische Sinn in ihnen musterhaft waltet. Allein die Beschränkung unserer dürftigen Bemerkungen weist uns auf die Betrachtung derjenigen Gruppe von Boullearbeiten, welche geeignet sind, die Stilbewegung zum Rococo hin erkennen zu lassen.

Was wir bisher im Auge hatten, lediglich die architektonischen Gesetzen unterworfenen Kastenmöbel und Postamente, wies in der Silhouette des Ausbaues die Strenge klassizistischer Formengebung auf. Und in der That haben diese Möbel zu allerletzt der geraden Linie den Gehorsam gekündigt. Sollen wir aber Beispiele geben, die sich in der Komposition ergriffen zeigen von der freieren Bewegung sich schweifender und bauchender Konturen, so müssen wir uns den Tischmöbeln und jenen Kommoden zuwenden, welche die Bezeichnung à la Régence schon aus dem korrekten Formenkreis des rein ausgebildeten Louis XVI-Möbel ausscheidet. Der Betrachtung dieser Werke werden unsere folgenden Bemerkungen gewidmet sein.

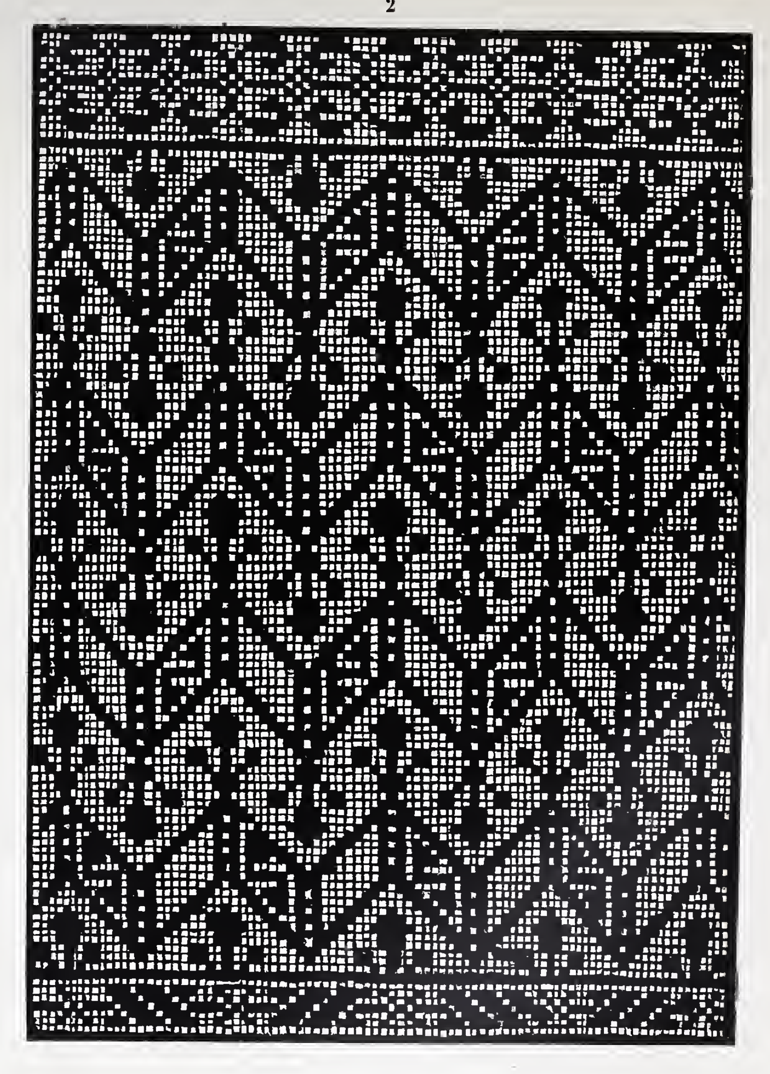


1



Augsburger Modelbuch von 1534.

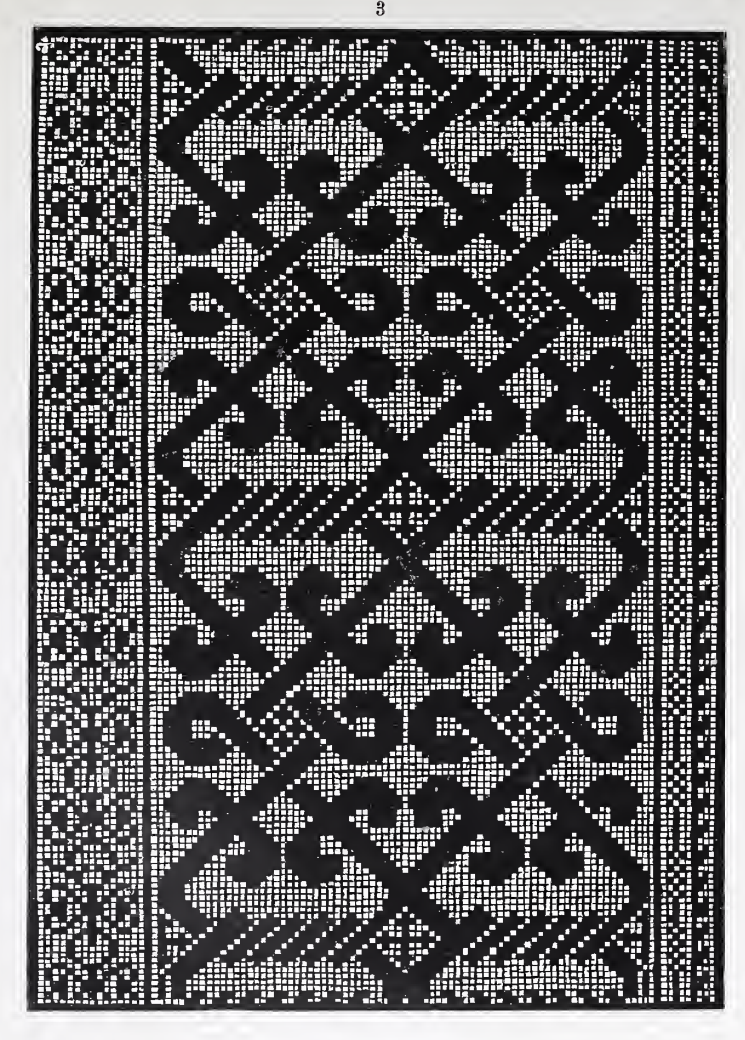
2



Augsburger Modelbuch von 1534.

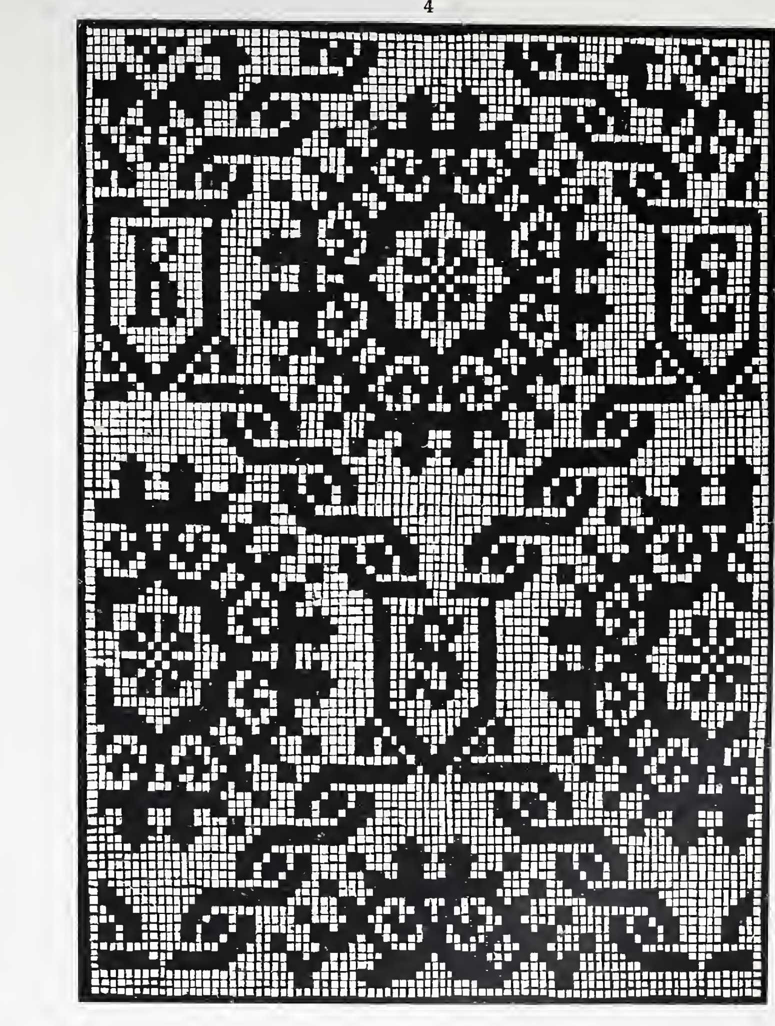


3



Augsburger Modelbuch von 1534.

4



Augsburger Modelbuch von 1534.



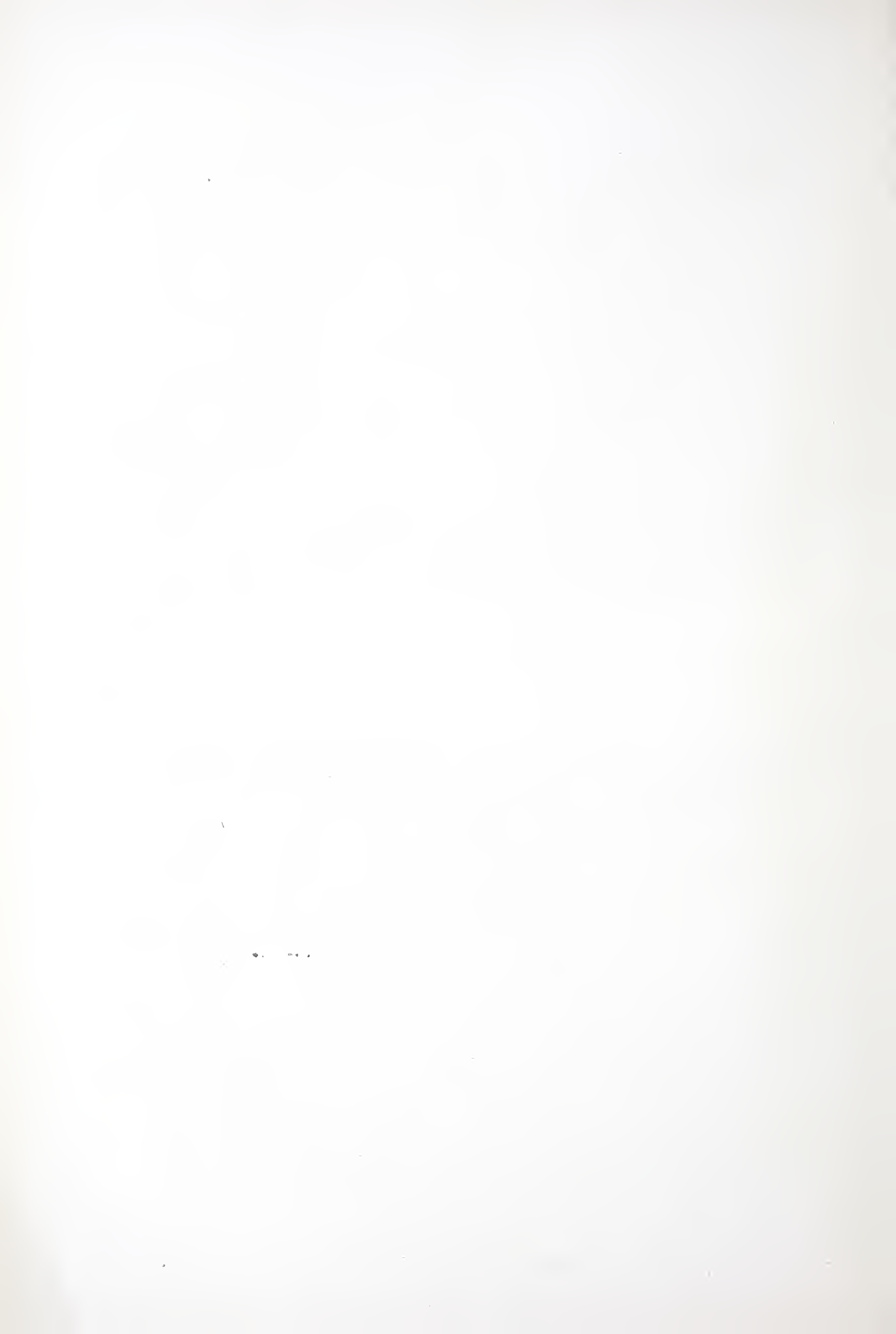
5

Augsburger Modelbuch von 1534.

6



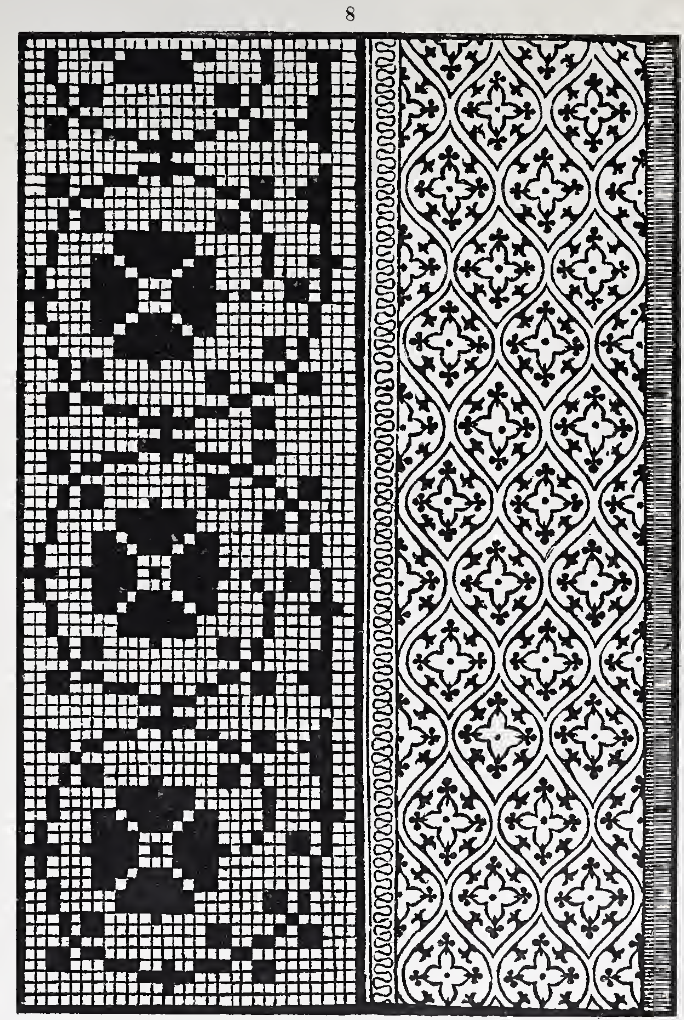
Augsburger Modelbuch von 1534.



7

Augsburger Modelbuch von 1534.

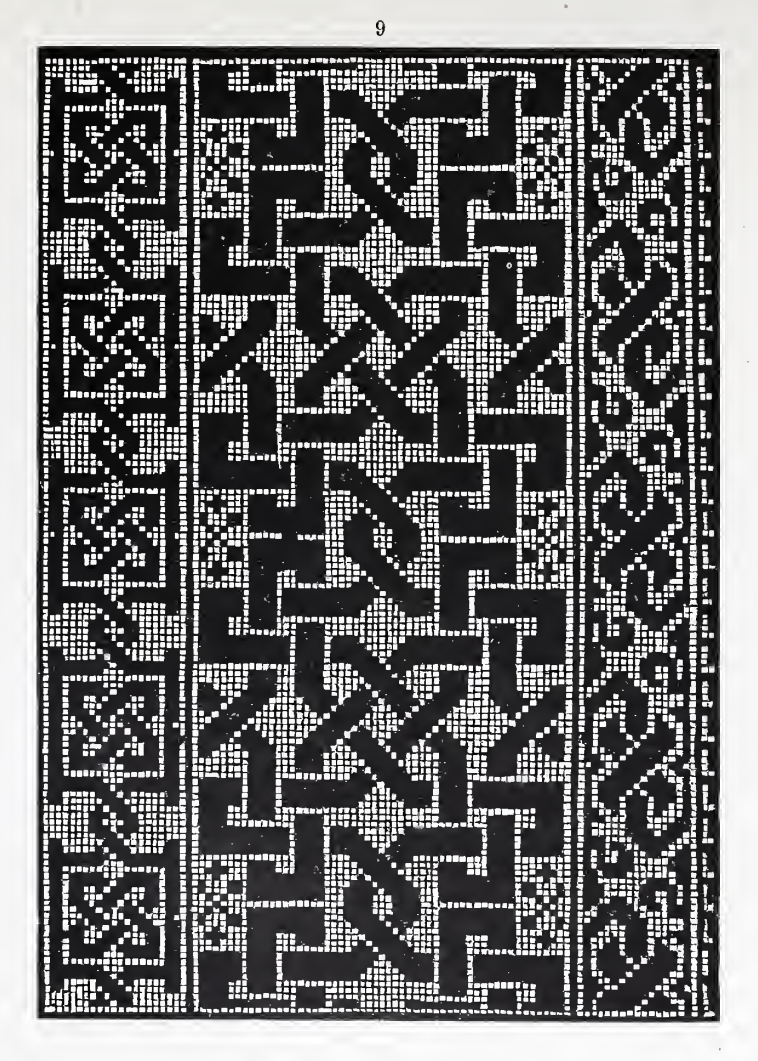
8



Augsburger Modelbuch von 1534.



9



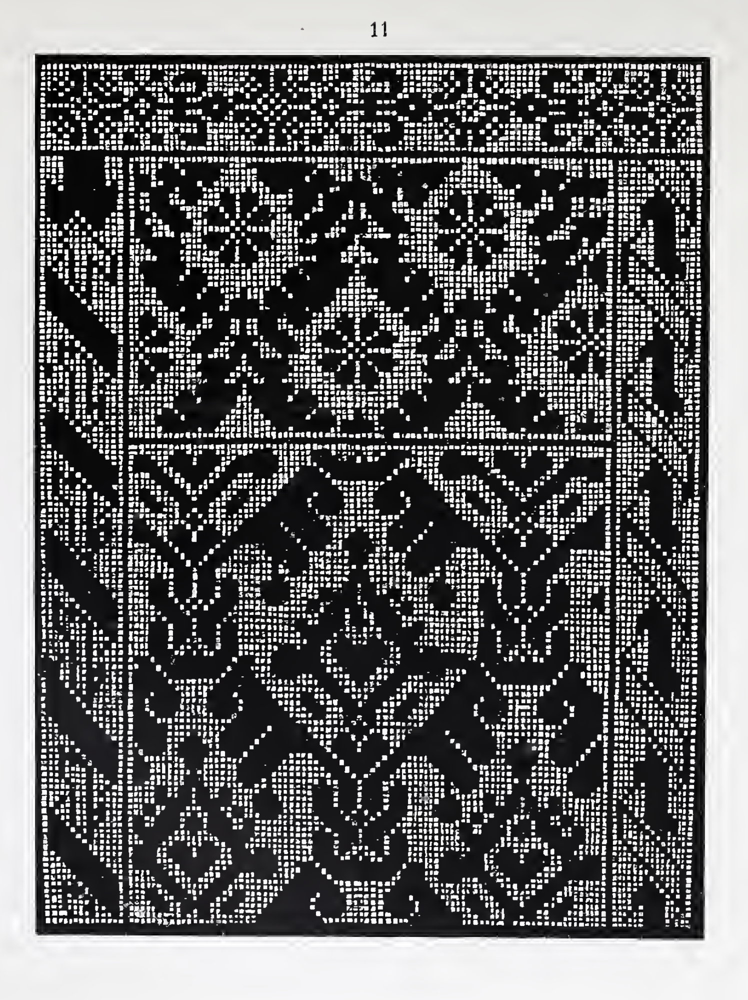
Augsburger Modelbuch von 1534.

10

Augsburger Modelbuch von 1534.



11



Augsburger Modelbuch von 1534.

12

Augsburger Modelbuch von 1534.



13



Augsburger Modelbuch von 1534.

14

Augsburger Modelbuch von 1534.



15



Augsburger Modelbuch von 1534.

16

Augsburger Modelbuch von 1534.



17

Augsburger Modelbuch von 1534.

18

Augsburger Modelbuch von 1534.



19

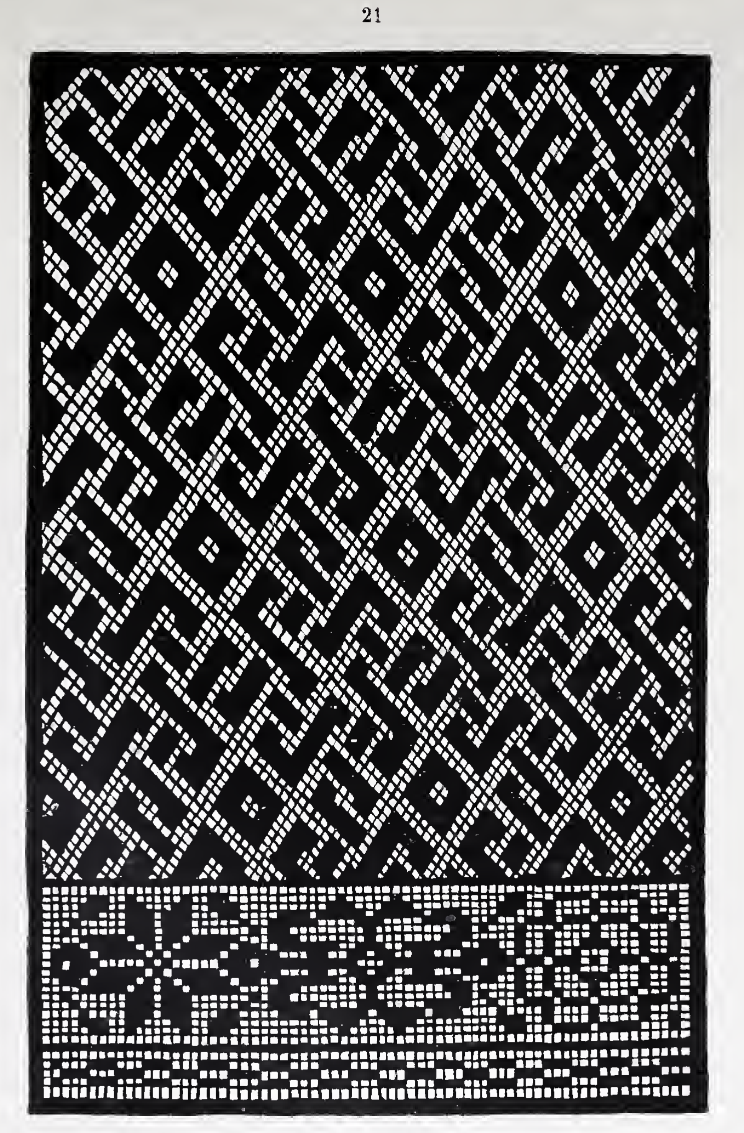
Augsburger Modelbuch von 1534.

20

Augsburger Modelbuch von 1534.



21



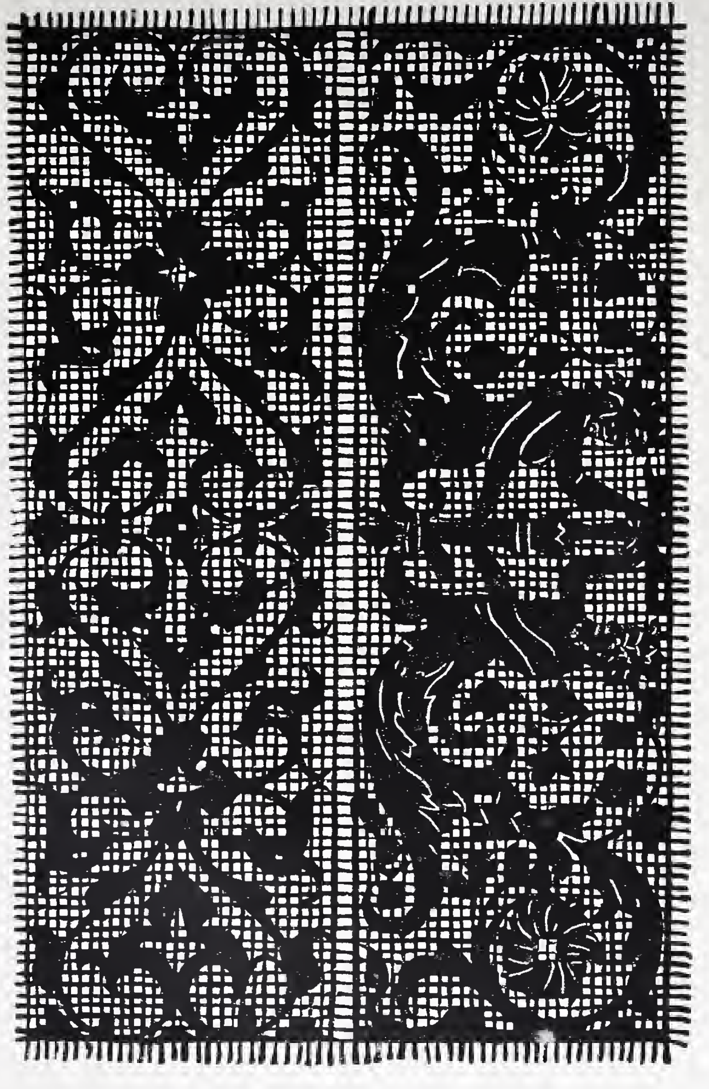
Augsburger Modelbuch von 1534.

22

Augsburger Modelbuch von 1534.

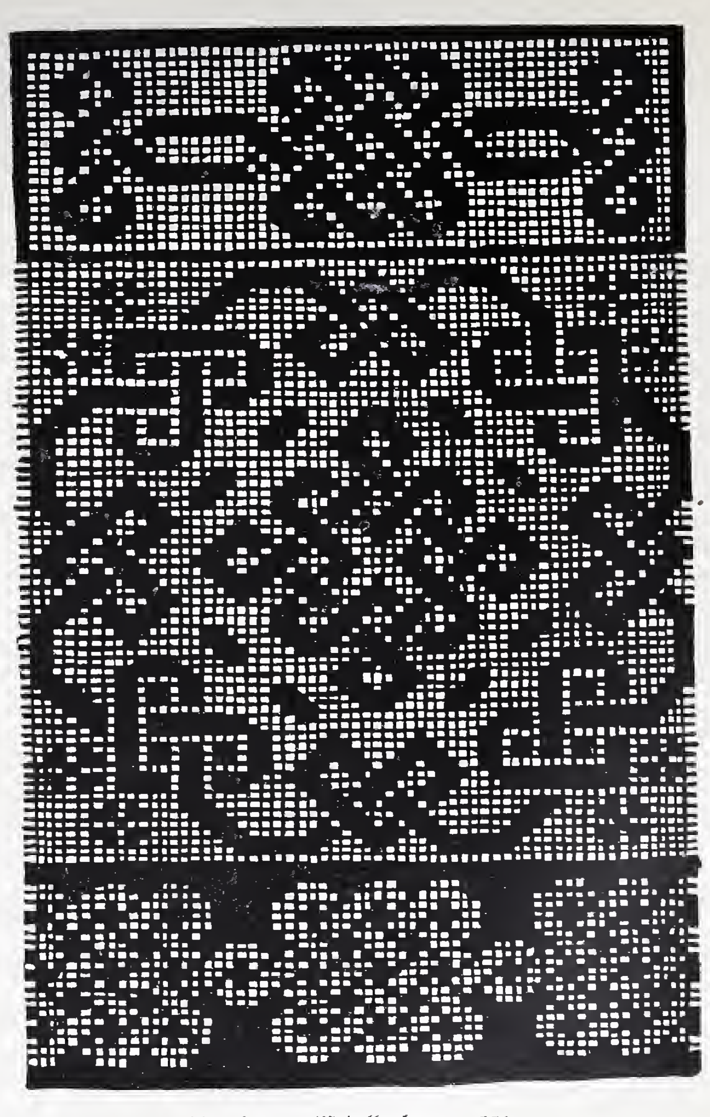


23



Augsburger Modelbuch von 1534.

24

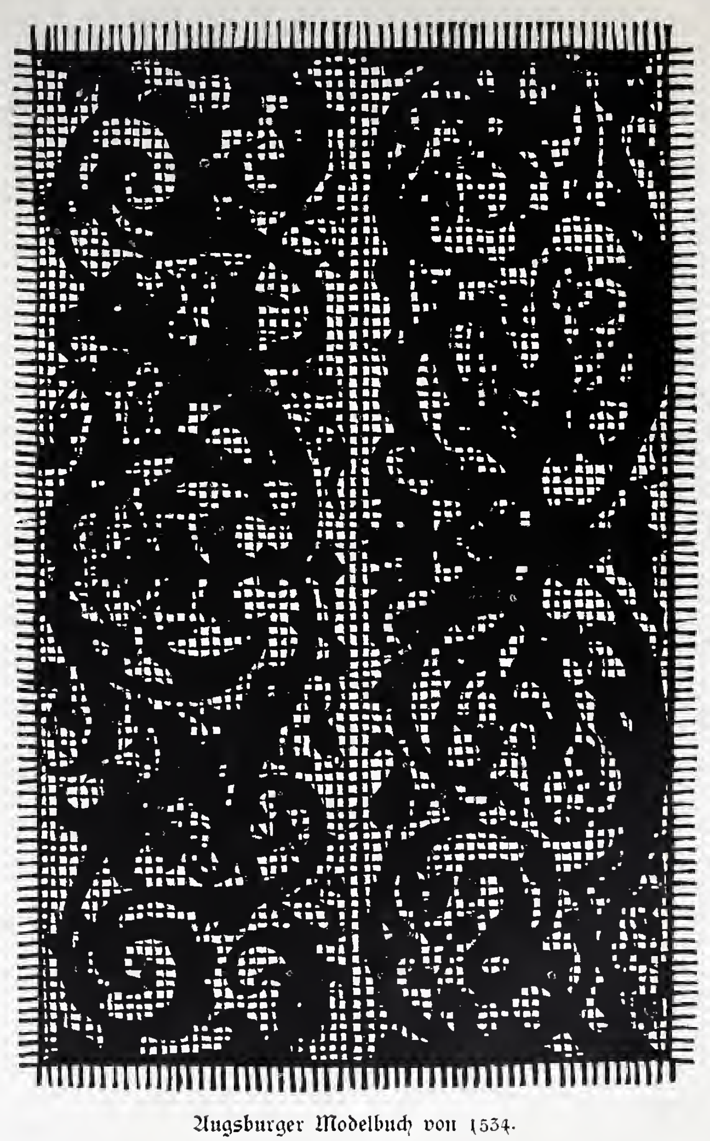


Augsburger Modelbuch von 1534.





Augsburger Modelbuch von 1534.

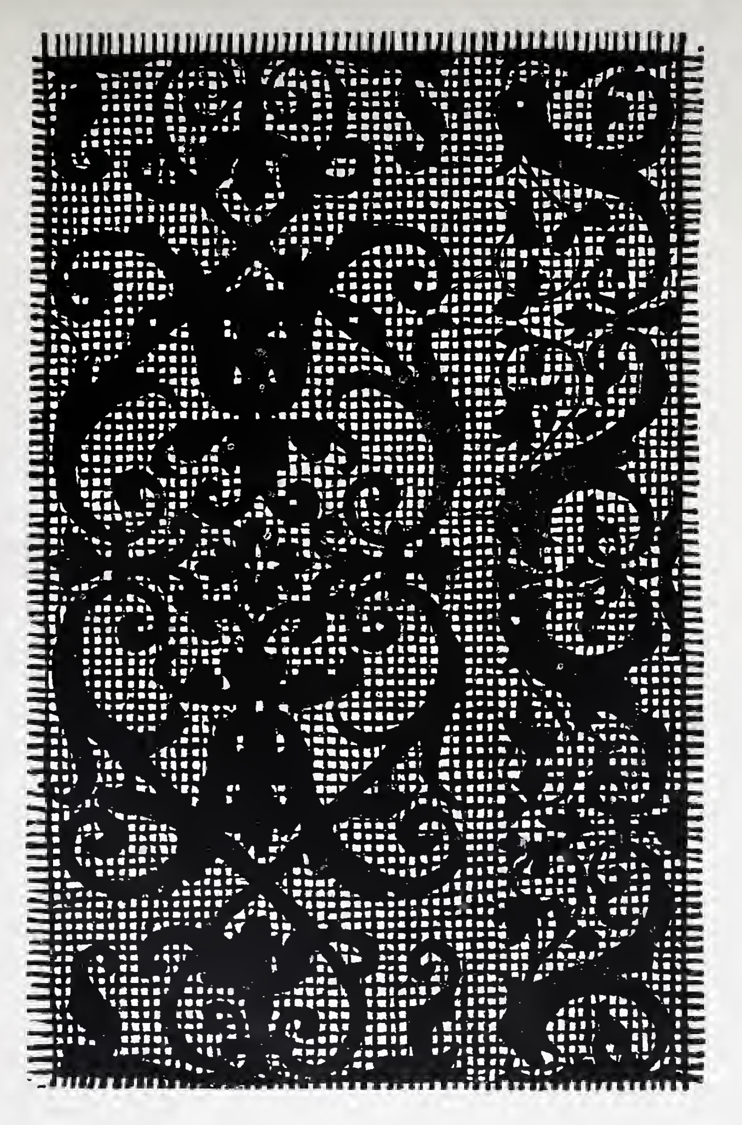


Augsburger Modelbuch von 1534.



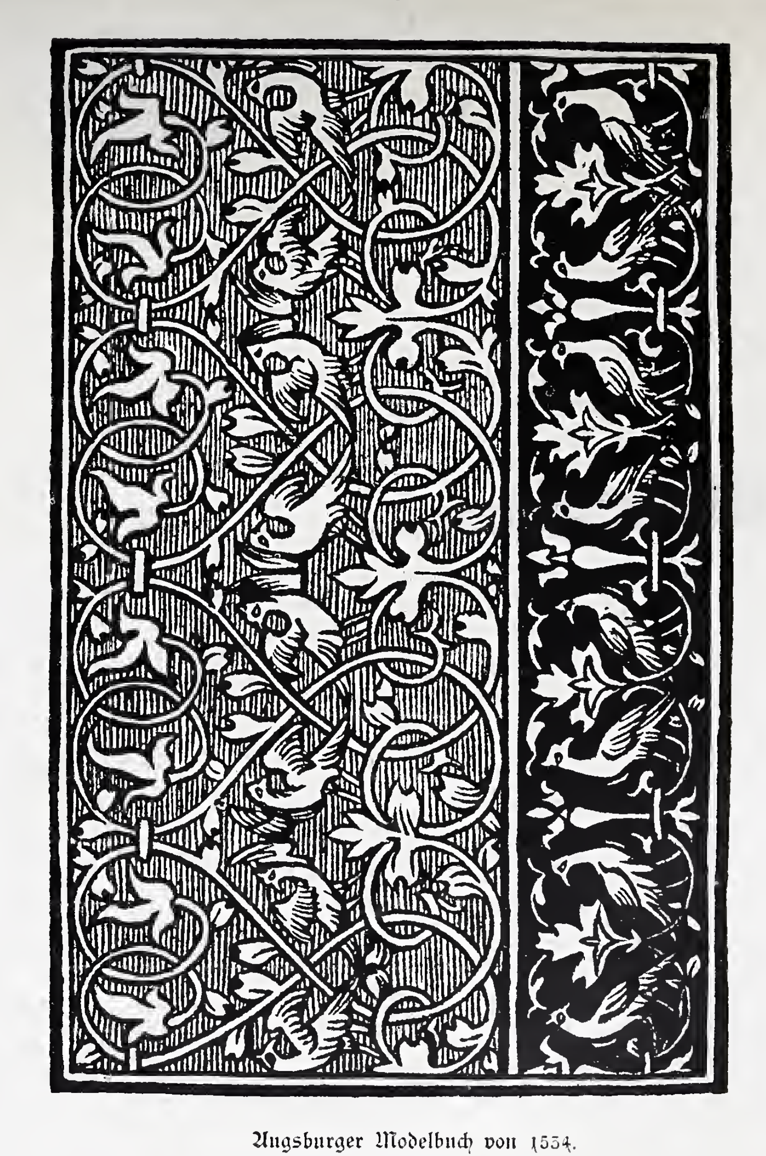


27



Augsburger Modelbuch von 1534.

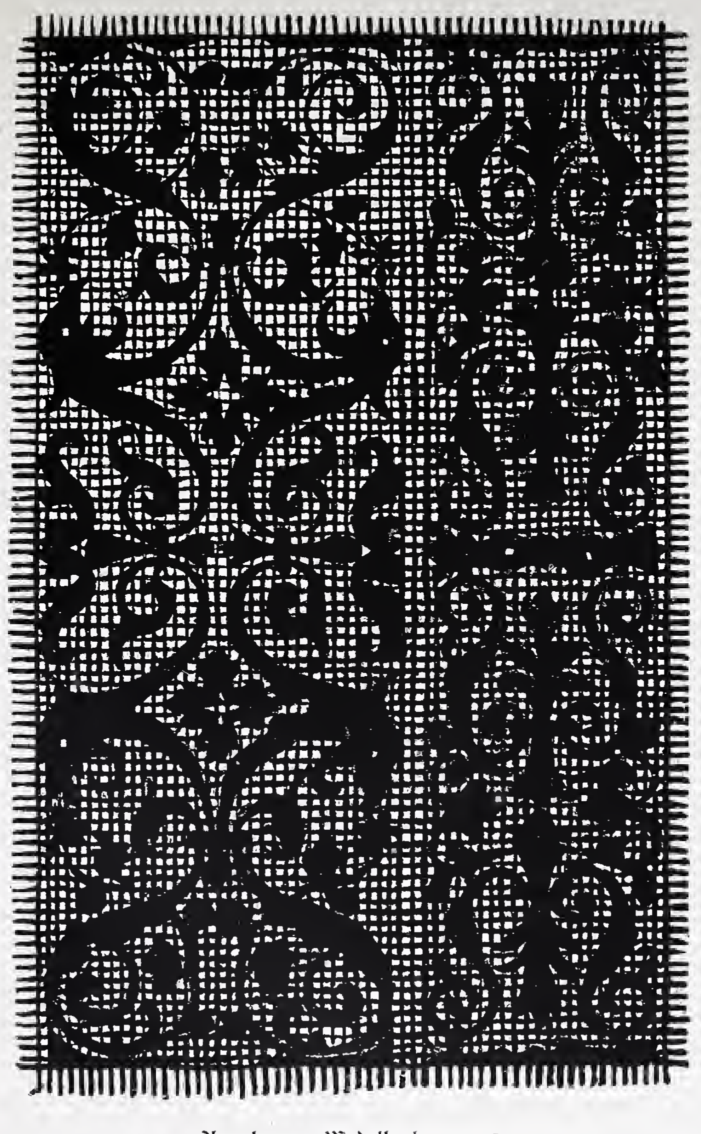
28



Augsburger Modelbuch von 1534.

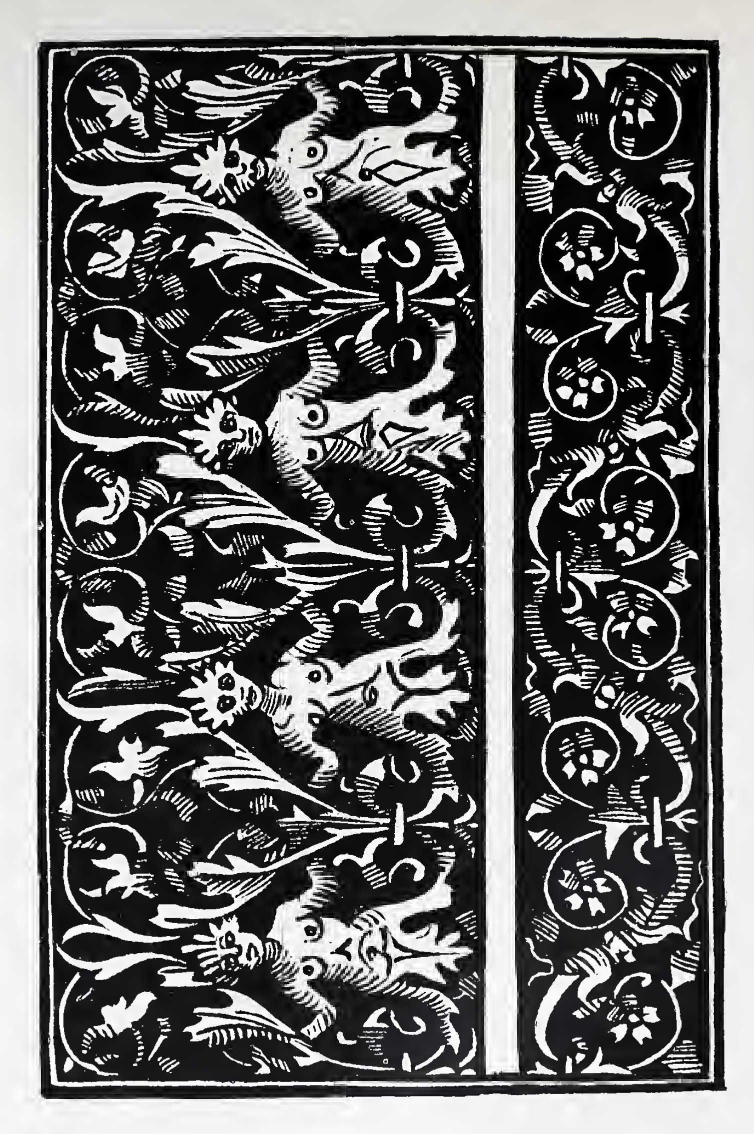


29



Augsburger Modelbuch von 1534.

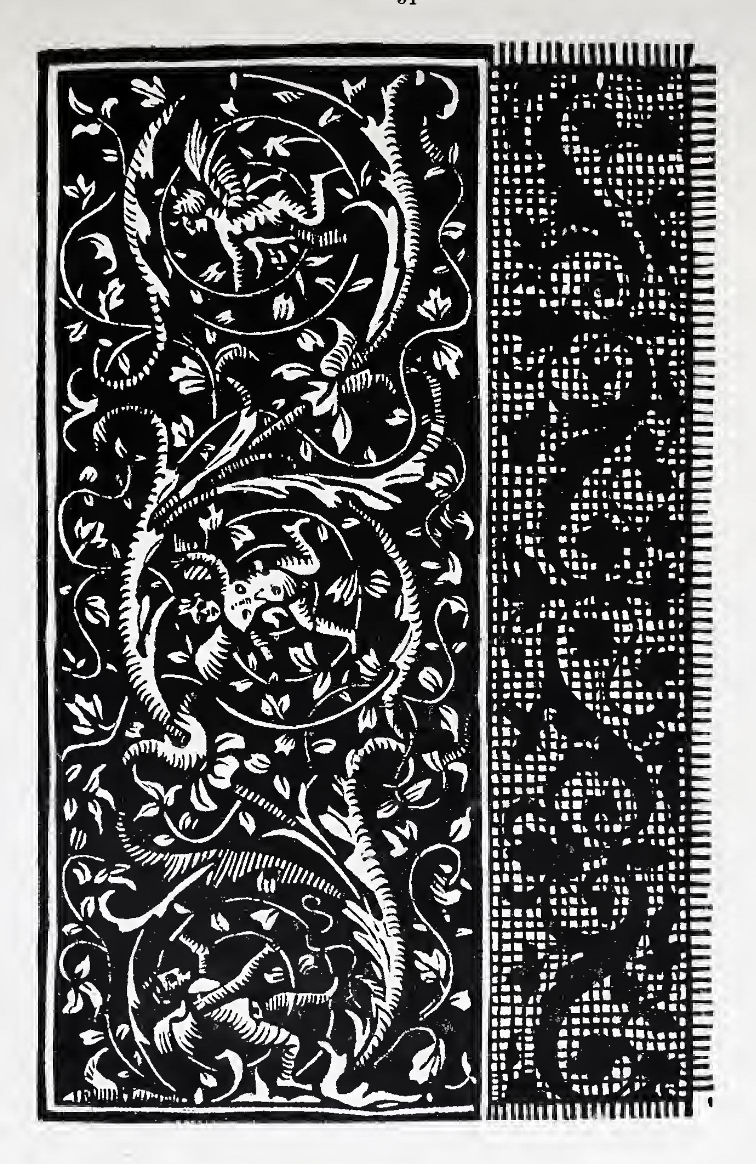
30



Augsburger Modelbuch von 1534.



31



Augsburger Modelbuch von 1534.

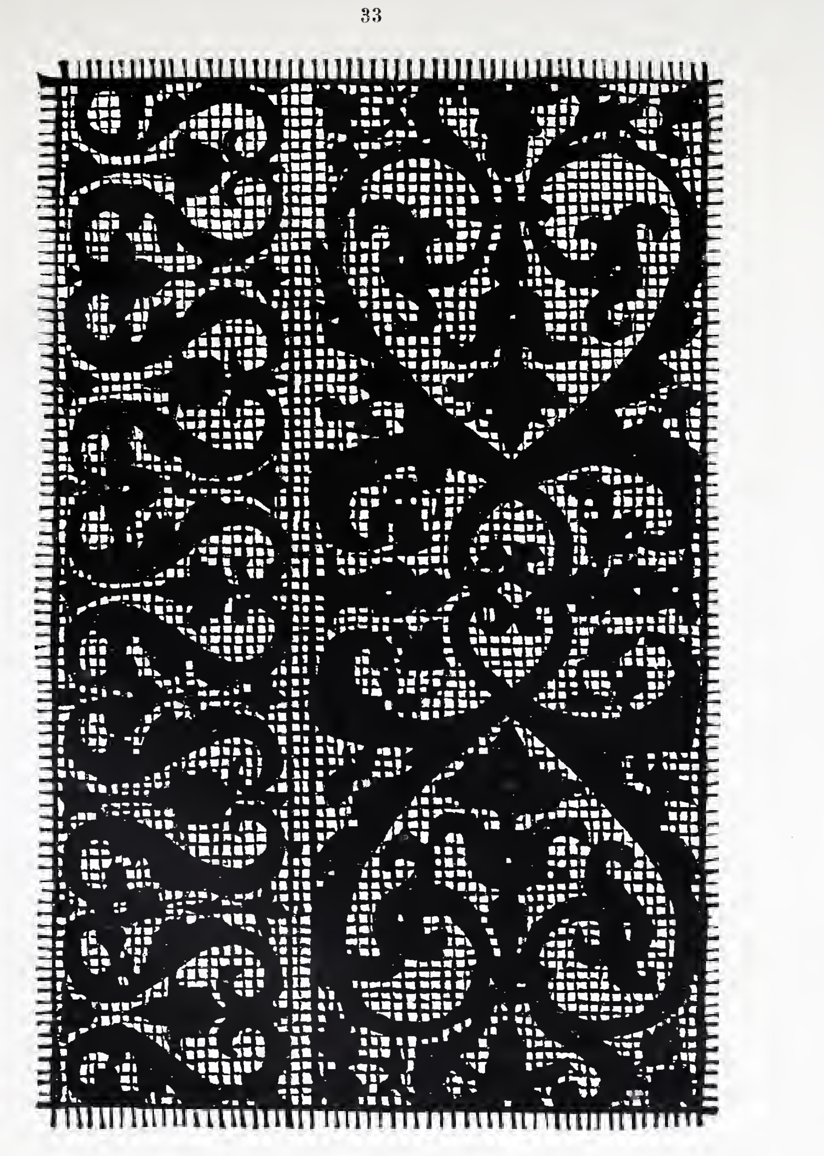
32



Augsburger Modelbuch von 1534.



33



Augsburger Modelbuch von 1534.

34

Augsburger Modelbuch von 1534.



35

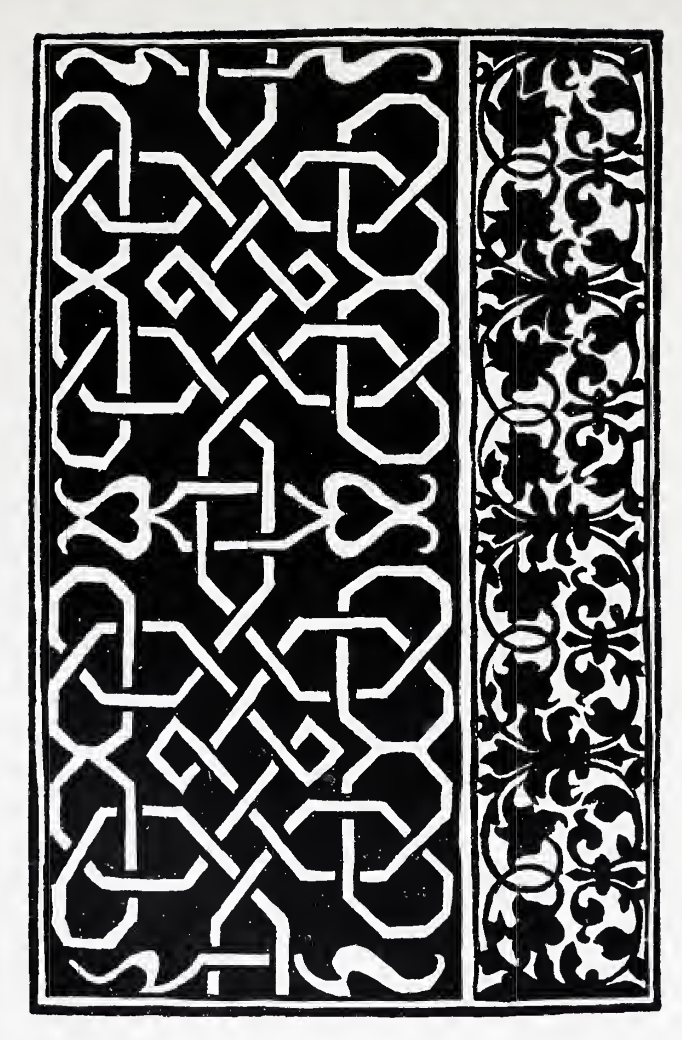
Augsburger Modelbuch von 1534.

36

Augsburger Modelbuch von 1534.



37



Augsburger Modelbuch von 1534.

38



Augsburger Modelbuch von 1534.



39



Augsburger Modelbuch von 1534.

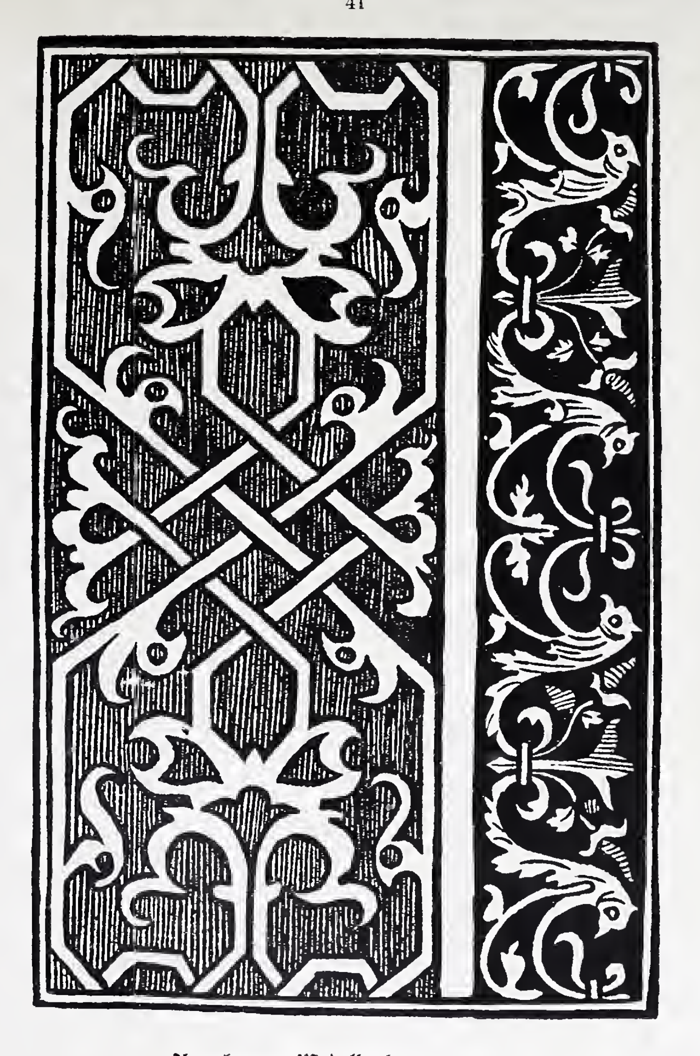
40



Augsburger Modelbuch von 1534.



41



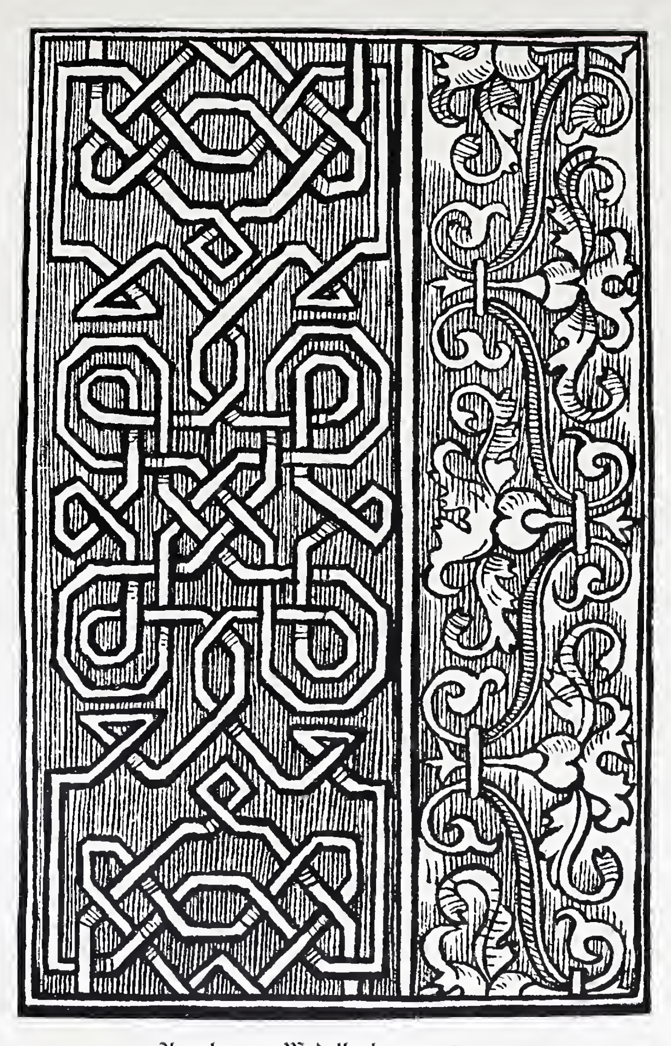
Augsburger Modelbuch von 1534.

42

Augsburger Modelbuch von 1534.



43



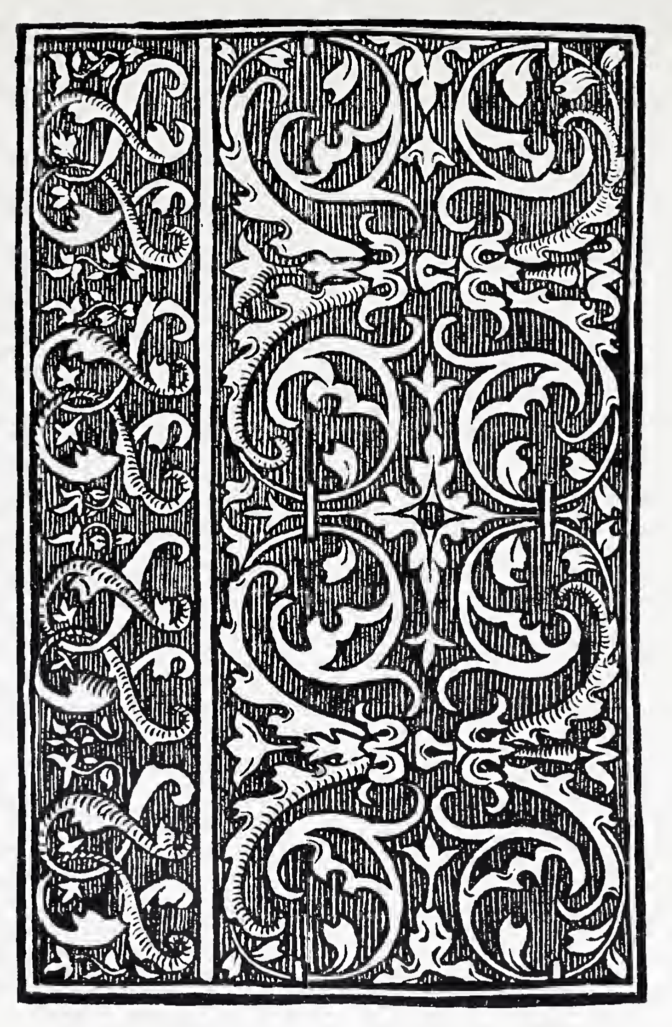
Augsburger Modelbuch von 1534.

44

Augsburger Modelbuch von 1534.

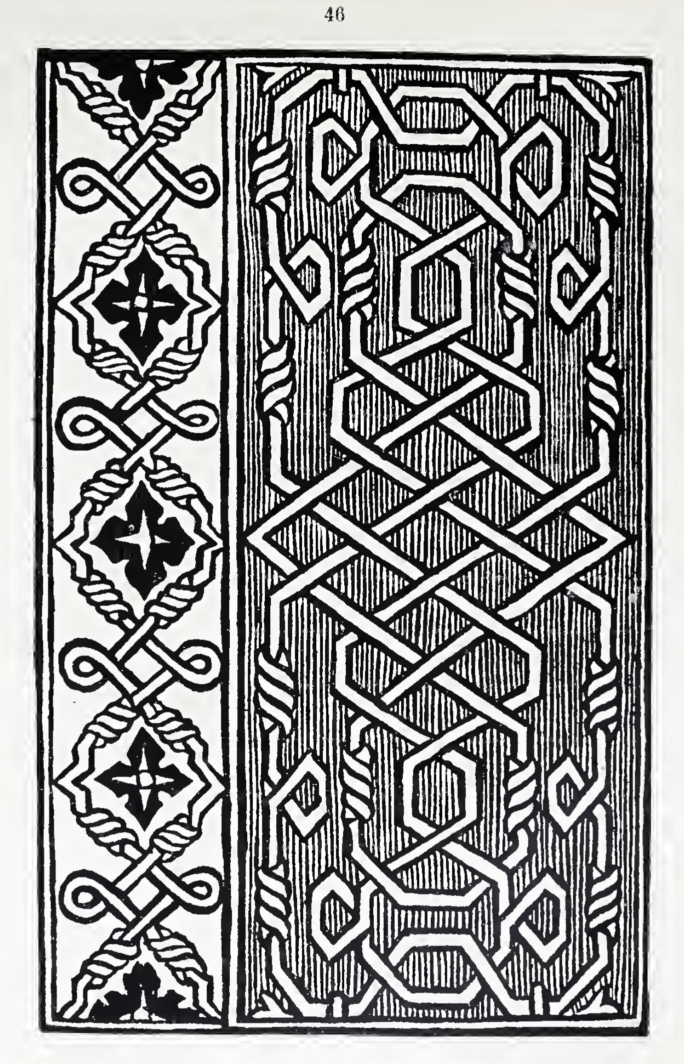


45



Augsburger Modelbuch von 1534.

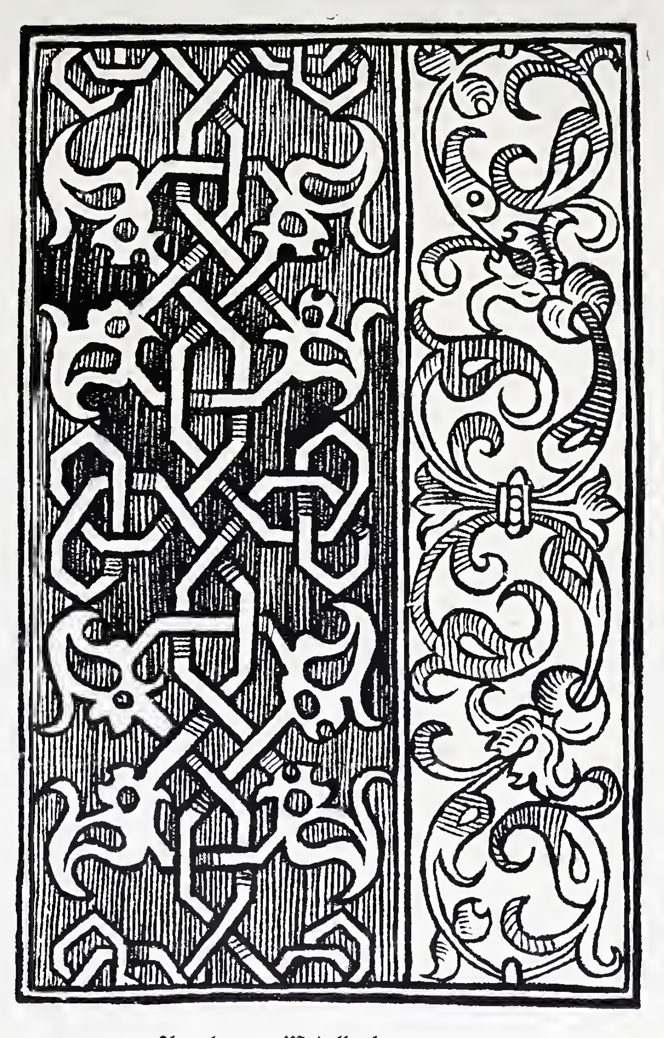
46



Augsburger Modelbuch von 1534.



47



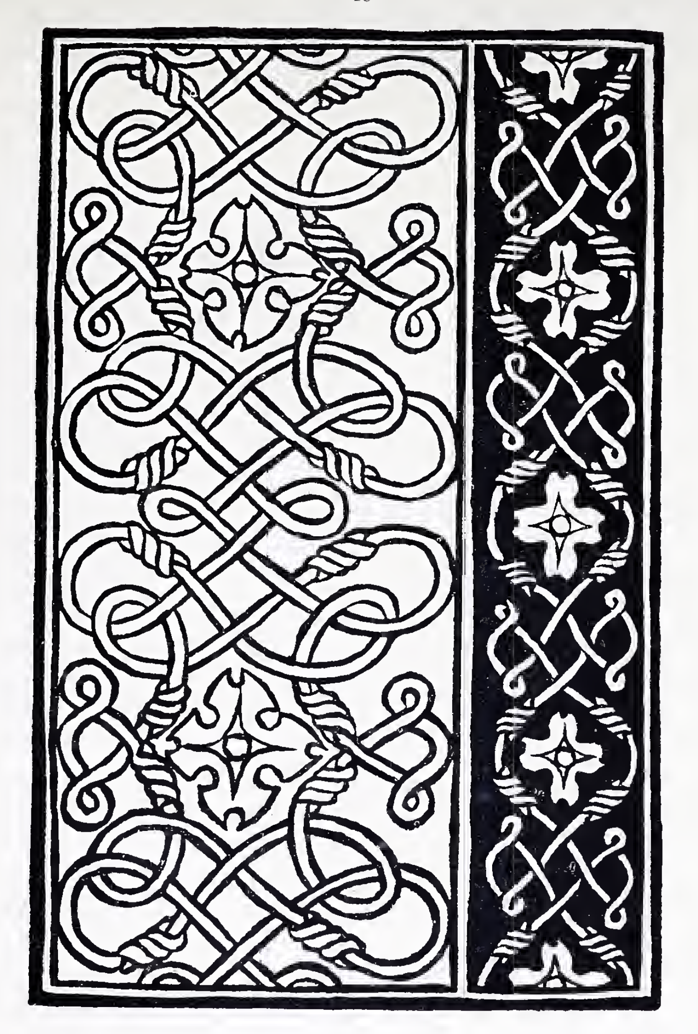
Augsburger Modelbuch von 1534.

48

Augsburger Modelbuch von 1534.



49



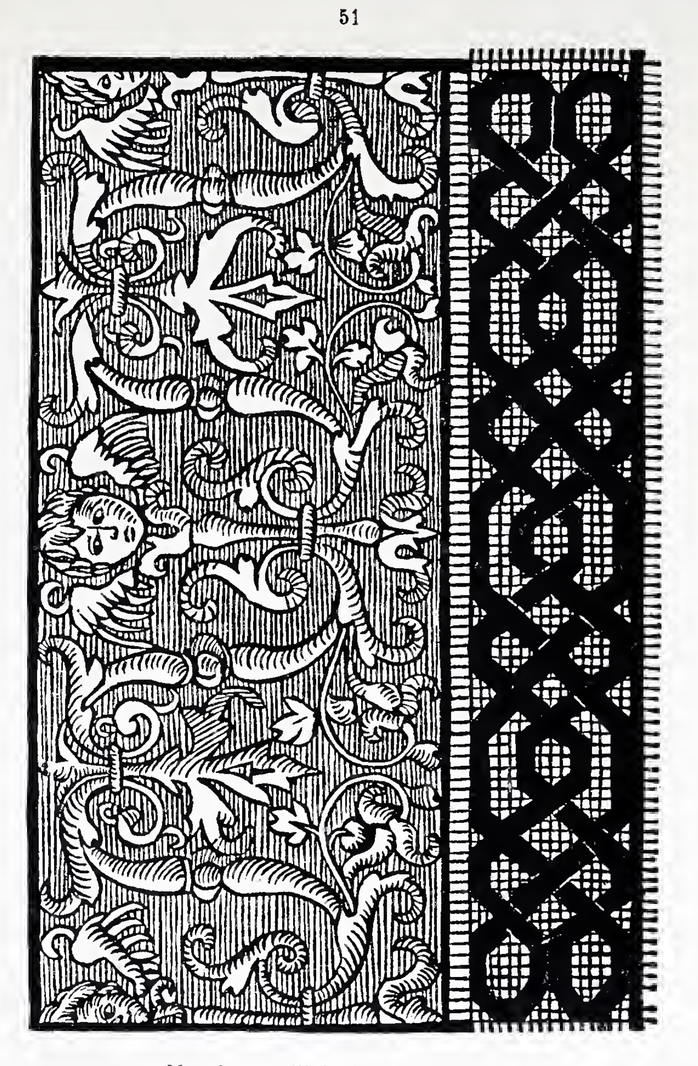
Augsburger Modelbuch von 1534.

50

Augsburger Modelbuch von 1534.



51



Augsburger Modelbuch von 1534.

52

Augsburger Modelbuch von 1534.

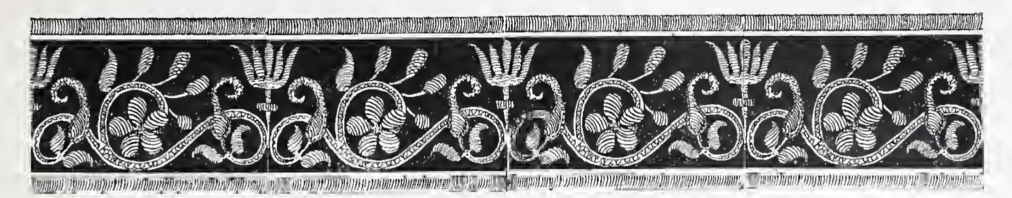
53

Augsburger Modelbuch von 1534.

54

Augsburger Modelbuch von 1534.





Reliefstickerei mit Silbercandille auf roter Seide. Italien, 17. Jahrh.

Heinrich Steyners Modelbuch.

Mit den Spitzen-, Stick- und Strickmusterbüchern pflegt eine eigenartige Gruppe von Vorlagewerken aufgeführt zu werden, die nach Inhalt und Zweck für sich dastehen. Bis etwa 1540 giebt es keine eigentlichen Spitzenbücher. Die bisher unter dem Namen mitbegriffenen Werke, welche vor diesem Datum erschienen sind, enthalten überhaupt keine Vorlagen für Spitzen, und nur ein Bruchteil ihrer Entwürfe ist ausschließlich für Bortenwirkerei oder für Stickerei gedacht. Der Hauptinhalt besteht in allgemeinem Ornament an Grottesken, Mauresken, Knotenwerk, Laubwerk, Pilasterfüllungen. Für diese Gattung dürfte die alte Bezeichnung Modelbuch, mit der sie sich auf dem Titel selber nennen, beizubehalten sein. Von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ab verschwand aus den Vorlagewerken das allgemeine Ornament in demselben Maße, wie sich an der Ausbildung der Spitzentechnik die Entwickelung einer neuen Formensprache für dieselbe knüpfte.

Die Modelbücher stehen in der Mitte zwischen dem Ornamentstich und dem Stickmusterbuch. Sie mögen fast gleichzeitig mit der Wiederbelebung des deutschen Ornamentstichs um 1502 demselben Bedürfnis, das diese wachrief, ihren Ursprung verdanken. Noch ist es nicht möglich, einigermaßen Sicheres über die frühesten Ausgaben anzugeben. Die bislang ältesten, namentlich das von Quentel in Köln 1527 herausgegebene Modelbuch, beziehen sich im Text auf frühere. Aber von diesen ist nur eins bekannt, und dies ist ein ziemlich unbedeutendes (Gewerbemuseum in Dresden).

Noch mehr als mit den Ornamentstichen hat mit den Modelbüchern die Zeit aufgeräumt. Von mehreren ist nur ein Exemplar bekannt, und es existiren Einzelblätter, die sich in keins der bekannten einfügen. Diese Seltenheit ist um so auffälliger, da die Modelbücher in Holzschnitt reproduzirt wurden, der beliebig große Auflagen gestattet; auch die Buchform mußte der Erhaltung günstig sein. Aber der Holzschnitt stand nicht in so hoher Wertschätzung wie der Kupferstich, man achtete den Verschleiß nicht weiter. Vor allen Dingen aber haben erst seit kurzem die Sammler ein Auge auf diese seltenen Produkte geworfen.

Ihrer Zeit haben die Modelbücher einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt. Der Formenreichtum der vier bedeutendsten bisher bekannt gewordenen übertrifft den des gesamten Kleinmeisterornaments um das vielfache. Von Wichtigkeit ist auch der Umstand, daß während die Ornamentstiche bis 1550 in Deutschland als Einzelblätter in die Welt zu gehen pflegen, die Modelbücher in ihrer geschlossenen Form die momentane Aktion eines umfangreichen Stoffes sicherten. Für die schnelle Verbreitung des Renaissanceornaments dürften sie mindestens ebenso kräftig gewirkt haben wie der gleichzeitige Ornamentstich.

Auffallend ist die Geltung, welche sie über die deutsche Grenze hinaus gewannen. Die frühen französischen Modelbücher bestehen fast ausschließlich aus Kopien der deutschen. Ebenso schöpfen die venezianischen, die gleich den französischen schon in der Form sich dem deutschen Vorbild anschließen, fast ausschließlich aus deutscher Quelle.

Die bedeutendsten deutschen Modelbücher sind der Quentel [1527], das wichtigste von allen; der Egenolff [nach 1530], der Schartzemberger [1534] und der unbeschriebene, bisher nur in dem einen Leipziger Exemplare bekannte Steyner, dessen Reproduktion wir unsern Lesern dieses Jahr hindurch als Beilage geben.

Der Titel lautet: Ein new Mo ‖ delbuch, auff ‖ die Welschen ‖ manier. ‖ Gedruckt zu Augspurg ‖ durch Heinrich ‖ Steyner. ‖ M. D. XXXIII. 4⁰. A-G recto ausgehend.

Der Inhalt dieses merkwürdigen Modelbuches ist äußerst mannigfaltig. Alle ornamentalen Motive, sowie alle Techniken der Nadelarbeit, die um jene Zeit gang und gäbe waren, sind vertreten. Für Kreuzstich und Bortenwirkerei sind zahlreiche Flächenmuster gedacht; die Friese meist für Aufnäharbeit, Litzennäherei oder Plattstich. Bei letzteren fällt die eigentümliche Gewohnheit des Zeichners auf, neben einen breiten Fries eine schmale Borte zu setzen. Der Inhalt steht durchweg auf dem Boden der Renaissance, doch ist in dem Aufbau der Anthemien ungemein viel Gotisches. Auch das Laubwerk hat oft, wie bei dem ebenfalls in Augsburg arbeitenden Hopfer, ganz gotische Umrisse. Auf nordischen Mangel an edlerem Formengefühl weisen die Kompositionen mit reichem Rapport, in denen reichbewegte Gruppen von Kindern regelmäßig wiederkehren. Überhaupt liebt der Zeichner Rapporte von einer Entwickelung der Einzelglieder, wie sie im ganzen gleichzeitigen deutschen Ornament nicht vorkommen, das des Hopfer ausgenommen. — Wie das Laubwerk hat die Grotteske einen stark gotischen Zug, der namentlich hervorsticht bei den Fabelwesen, die überdies noch vielfach in dem uralten Motiv der verschlungenen Hälse auftreten.

Die Maureske, die hier zuerst in einem deutschen Modelbuch erscheint, ist schon häufig und kommt hie und da bereits zum Einfluß auf die Blattbildung. Man hat bei ihr überhaupt selten den Eindruck des unverarbeitet Übernommenen.

Sehr häufig ist das Knotenwerk, das ganz in italienischer Auffassung, aber nur in Friesform auftritt. Ein häufiges Motiv ist bei ihm die Verschlingung des einzelnen Fadens in sich. Diese dürfte auf gotische Erinnerungen zurückgehen (Liebesknoten). Einmal verbindet sich das Knotenwerk mit dem flatternden Bande gotischen Formengefühls zu reichem Rapport, für dessen nordischen Charakter die flatternden Bänder über den Kostümfiguren des Israel von Meckenen zu vergleichen sind. Hie und da kommt Knotenwerk in der Maureske vor und, was in Deutschland sonst unerhört, in den Spiralen der Anthemien.

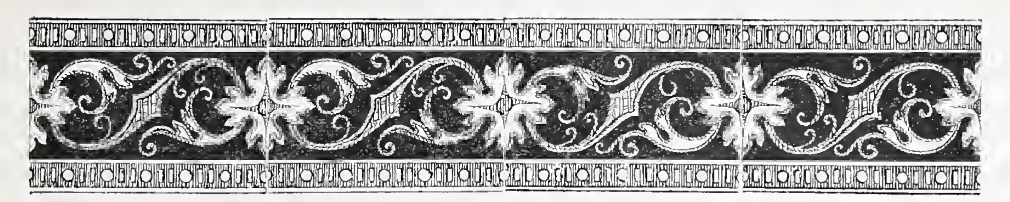
Ein deutsches Vorbild ließ sich für dies Modelbuch so wenig finden wie ein ausländisches. Mit Quentel und Egenolff teilt es die Ehre, von Italienern und Franzosen geplündert zu werden. Im Livre nouveau des Pierre de Sainte Lucie (Lyon o. J., aber vor 1540) findet sich eine ganze Reihe von Steyners Mustern; und desselben französischen Verlegers „Patrons de diuerses manieres" gehen ohne Ausnahme auf Steyners Buch zurück; ebenso die Muster in einem dritten Werk, das Pierre de Ste Lucie herausgab: „Sensuyvent les patrons" ꝛc. Hier werden sogar als Autoren der „patrons" Antoine Belin, Reclus de sainct Marcial und Jehan Mayol, carme de Lyon genannt. Diese drei Werke sind bekanntlich von Cocheris reproduziert unter dem Titel: Patrons de broderie et de lingerie du XVI. siècle. Paris 1872.

Unter den italienischen Modelbüchern machen „Gli universali de i belli recami antichi" des Nicolò d'Aristotile detto Zoppino, Venedig 1537 (reproduziert von Ongania, Venedig 1876) starke Anleihen bei Steyner. Zwei Drittel des Buches sind lediglich Kopien.

Dieser vorläufigen Notiz werden wir nach Vollendung der Reproduktion des Steyner eine ausführliche Einleitung folgen lassen.

A. L.





Aufnäharbeit in farbiger Seide und Goldschnur. Italien, 16. Jahrh.

Ausstellung der Königl. Kunstgewerbeschule zu Nürnberg.

Von O. v. Schorn.

In den Räumen der königl. Kunstgewerbeschule zu Nürnberg fand im August d. J. eine Ausstellung statt, welche nach zwei verschiedenen Richtungen hin auch in weiteren Kreisen ein lebhaftes Interesse beanspruchen darf. Einmal bietet dieselbe durch eine mit ihr verbundene historische Abteilung, welche eine größere Zahl von Arbeiten aus den Jahren von 1714 bis 1853 umfaßt, eine erwünschte Gelegenheit einen Rückblick zu thun auf die Anfänge und die Entwickelung dieser Anstalt, welche als die erste ihrer Art in Deutschland gegründet wurde, dann aber liefert sie durch die zur Ausstellung gelangten Leistungen der Gegenwart den erfreulichen Beweis, daß ihr jetziger Direktor, Professor C. Hammer, welcher ihr einst selbst als Schüler angehörte und erst vor 1½ Jahren an die Stelle des zu früh verstorbenen Ad. Gnauth berufen wurde, von dem lebendigen Streben beseelt ist, durch eine zeitgemäße Weiterentwickelung der Schule allen Anforderungen zu entsprechen, welche bei dem gegenwärtigen Stande unseres Kunstgewerbes an dieselbe gestellt werden können.

Die Anfänge der Nürnberger Kunstschule lassen sich bis auf das Jahr 1662 zurückführen. Um diese Zeit unternahmen es zwei damals hervorragende Künstler, der Maler und Architekt Elias von Gödeler und der Kupferstecher Jacob von Sandrart, ein Vetter des bekannten Herausgebers der „Großen Maler-Akademie“ Joachim von Sandrart, in Nürnberg eine Privat-Akademie zu gründen, welche zur Förderung der Künste bestimmt sein sollte und anfangs nur in regelmäßigen freien Zusammenkünften zum Zweck der Übung im Zeichnen unter Leitung der beiden Vorgenannten bestand.

Diese Einrichtung wurde mit Begeisterung begrüßt und hatte sich eine Reihe von Jahren einer lebhaften Teilnahme aus den verschiedensten Kreisen der Stadt zu erfreuen. Dann aber geriet sie, hauptsächlich durch den Weggang Gödelers, in Abnahme, bis sie im Jahre 1672 durch die dauernde Übersiedelung Joachims von Sandrart nach Nürnberg, welcher daselbst schon 1649 im Auftrage der schwedischen Regierung das noch heute im Rathause befindliche große Gemälde „das Friedensmahl“ ausgeführt hatte, eine neue Anregung und Förderung erfuhr.

Unter seiner und seines Mitdirektors G. Chr. Eimmart, eines tüchtigen Kupferstechers, Leitung nahm die „Akademie“ einen solchen Aufschwung, daß sie schon zwei Jahre später (1674) als Privatanstalt aufgehoben und als städtische Anstalt anerkannt wurde. Mit einer großen Anzahl von Schülern bezog sie nunmehr die ihr von der Stadt zur Verfügung gestellten Räume und erhielt zugleich von dieser, „damit sie ihre Übung zu jeder Jahreszeit bei Tag und bei Nacht fortsetzen könne“, alle erforderlichen Ausgaben für Beheizung, Beleuchtung und Modelle bestritten, sowie einen besonderen Protektor in dem jedesmaligen Baumeister der Republik Nürnberg. Nach dem Tode Sandrarts führte Eimmart mit gleichem Erfolge die Direktion allein, bis auch er im Jahre 1705 aus dem Leben schied.

Von da an wurde dieselbe dem Kupferstecher Johann Daniel Preißler übertragen, dem Sohne des Malers Daniel Preißler, welcher 1652 von Dresden nach Nürnberg einwanderte und daselbst der Stammvater der bekannten Künstlerfamilie dieses Namens wurde, bestehend aus seinem Sohne, dem ebengenannten Direktor der Akademie, und seinen fünf Enkeln, welche alle, teils als Schüler und Lehrer, teils als Direktoren der Anstalt angehörten.

Eine längere Reihe von Jahren hatte sich letztere noch einer gedeihlichen Wirksamkeit zu erfreuen, bis mit der allgemeinen Abnahme des Interesses für die Kunst, welche schon während

der letzten Regierungsjahre des Kaisers Maximilian fühlbar wurde, auch sie, infolge der traurigen staatlichen Verhältnisse Deutschlands mehr und mehr an öffentlicher Theilnahme verlor und unter den Direktoren Justus Preißler und E. Ihle endlich gänzlich in Verfall geriet.

Erst nachdem im Jahre 1811 der Kupferstecher Alb. Reindel seitens der Stadt zum Direktor ernannt worden war, begann für die Anstalt eine neue glückliche Periode. Schenkte auch im Anfang die Regierung (im Jahre 1806 war Nürnberg an Bayern gefallen) derselben nur wenig Aufmerksamkeit, so gelang es dem begeisterten und erfolgreichen Streben Reindels doch bald, ihr Interesse zu erwecken, denn schon im Jahre 1819 erfolgte die Verlegung der Akademie als einer Lehranstalt mit Gewährung eines jährlichen Staatsbeitrages von 400 fl. auf die königl. Burg und im Jahre 1821 erhielt sie die Bestätigung als „Königliche Kunstschule".

Durch eine strenge Organisation des Unterrichts, durch die Einführung der Anatomie als eines neuen Lehrfachs, dann durch die Beteiligung der Schüler an größeren künstlerischen Unternehmungen, wie z. B. der damaligen Restauration des „Schönen Brunnens" u. a. wußte Reindel das Leben in der Kunstschule zu einem ebenso schaffensfreudigen als fruchtbaren zu gestalten, und so ist denn auch die Zahl von namhaften Künstlern keine geringe, welche, hauptsächlich auf dem Gebiete des Kupferstichs, in dieser Zeit aus ihr hervorgegangen sind.

Als König Ludwig I. im Jahre 1833 beschlossen hatte, einige Zeit auf der Burg in Nürnberg zuzubringen, wurde die Kunstschule in das Landauer Brüderkloster verlegt, deren Räume sie noch heute inne hat. Nachdem im Februar 1853 Reindel gestorben war, erfolgte bereits im November desselben Jahres die Übernahme der Direktion durch den an diese Stelle berufenen und für dieselbe in hohem Grade befähigten ebenso geistvollen als vielseitigen Maler und Bildhauer August Kreling, durch welchen die Anstalt eine völlig neue Organisation erfuhr. Von da an stellte sich dieselbe hauptsächlich die Hebung des Kunstgewerbes zur Aufgabe und ist in dieser Richtung all den zahlreichen später ins Leben gerufenen Kunstgewerbeschulen mit glänzendem Erfolge, für welchen zahlreiche Ausstellungen und Publikationen der Anstalt den Beweis lieferten, vorangegangen.

Eine verhältnißmäßig nur kurze Zeit der Wirksamkeit als Leiter der Schule war nach Krelings Tode seinem Nachfolger, dem genialen Architekten Adolph Gnauth beschieden, der inmitten vollster Schaffenskraft im Jahre 1884 seinem Wirken durch den Tod entrissen wurde. Von seinem kurzen aber erfolgreichen Streben, der ihm gestellten Aufgabe gerecht zu werden, gab die Ausstellung der Kunstgewerbeschule auf der bayerischen Landes-Ausstellung 1882 ein schönes Zeugnis.

Wir kommen nach diesem flüchtigen geschichtlichen Rückblick auf die historische Abteilung unserer gegenwärtigen Ausstellung zurück. Der Zeit nach teilt sich dieselbe in die Perioden von 1714—1790, von 1800—1853 und von da bis zur Gegenwart. Sind es auch nur Zeichnungen nach der Antike und nach dem lebenden Modell, welche hier vorgeführt werden, so ist doch gerade die Art und Weise, wie in diesen Zeiträumen vom Künstler die Natur erfaßt und wiedergegeben, und wie dieselbe in dem Schüler geweckt und auf diesen übertragen wurde, von gleich hohem Interesse wie die verschiedene Art der technischen Behandlung des Zeichnens während der hier auf einander folgenden Perioden.

In den zur ersten Abteilung gehörigen Zeichnungen, welche meist auf blauem Papier mit Rotstift oder schwarzer Kreide ausgeführt sind, gelangt schon in der Wahl der Stellungen und der Behandlung der Draperie, wo solche Verwendung gefunden, die leichtere Beweglichkeit der Formen des im vorigen Jahrhundert dominirenden Stils des Rococo vielfach zum Ausdruck, während in den späteren der strenge und steife Stilcharakter der Davidschen Schule sich entschieden zu erkennen giebt. Die Ausstattung des Aktes mit antikem Helm und Schwert erscheint hier wiederholt als ein charakteristisches Merkmal der damals herrschenden Richtung, und in der Behandlung des Nackten läßt sich leicht erkennen, wie zu jener Zeit ein eingehendes Studium der Natur durch die äußerlichen, vielfach mißverstandenen Formen der Antike allmählich verdrängt und ersetzt wurde.

Gegenüber dem gänzlichen Niedergange der Kunst, welcher sich in den Arbeiten dieser Periode in der Auffassung wie in der Unbeholfenheit der Technik in traurigster Weise zu erken-

nen giebt, gewähren schon die ersten, unter Reindels Direktion gefertigten Zeichnungen durch das sichtbare Streben nach richtigem Verständnis der Formen und sorgfältiger Durchführung einen wohlthuenden Eindruck.

Unter den ältesten Zeichnungen begegnen wir solchen von Johann Daniel, von Martin und Justus Preißler, deren erster 1737 als Direktor der Kunstschule starb. Martin starb als Lehrer derselben 1754 und hat sich als Kupferstecher durch zahlreiche Bücherillustrationen ausgezeichnet. Aus dem Jahre 1714 stammt eine Zeichnung Martin Schusters, welchem später die Ausmalung des Gewölbes der Ägidienkirche zu Nürnberg übertragen wurde.

Von den durch Schülerzeichnungen der folgenden Abteilung vertretenen Künstlern mögen nur einige hervorgehoben werden, welche sich durch ihre späteren Leistungen vorteilhaft bekannt gemacht und auf verschiedenen Gebieten einen bleibenden Namen erworben haben. Es gehören hierher J. T. Stettner, ein tüchtiger Münzgraveur, von welchem die zu Alb. Dürers Säkularfeier 1828 geprägte Medaille herrührt, dann L. de Montmorillon, der sich als geschickter Restaurator von Kupferstichen bekannt machte und als Lithograph in diesem damals neuen Zweige der vervielfältigenden Künste mit Erfolg thätig war. Von ihm wurde später die bekannte Montmorillonsche Kunsthandlung in München gegründet. Dann folgen der 1803 zu Nürnberg geborene Kupferstecher F. Wagner, welcher später u. a. das Bildnis Holzschuhers von Albrecht Dürer stach, der Zeichner und Radirer G. Chr. Wilder, ein vorzüglicher Aquarellmaler, von welchem zahlreiche Ansichten aus Wien, aus Sachsen und Thüringen herrühren, der Maler und Stahlstecher Carl Mayer (geb. in Nürnberg 1798), welcher später die noch heute bestehende Mayersche Kunstanstalt gründete, und der Landschafts- und Architekturmaler C. Wiesner, der sich vorzüglich durch seine Radirungen von Nürnberger Ansichten Ruf erwarb. Von denen, welche der neueren Zeit angehören, mögen nur der Bildhauer Afinger, ein Schüler Rauchs und der Schöpfer der Erzstatue Arndts in Bonn, und der Kupferstecher und treffliche Radirer J. L. Raab, 1843 zu Nürnberg geboren und 1864 als Professor an die Münchener Akademie berufen, hervorgehoben werden. Unter der größeren Zahl noch vorhandener in weiteren Kreisen bekannter Namen von damaligen Schülern der Anstalt wird diese kleine Auswahl genügen, um auf die Bedeutung hinzuweisen, welche die Nürnberger Kunstschule erlangt hatte.

Indem ich auf die Ausstellung der gegenwärtigen Leistungen der Schule übergehe, muß ich zunächst das ebenso übersichtliche als geschmackvolle Arrangement derselben mit Anerkennung hervorheben, und zwar um so mehr, als die zur Benutzung vorhandenen Räume durch ihre im Gebäude zerstreute Lage, ihre Größenverhältnisse und teilweise mangelhafte Beleuchtung für Ausstellungszwecke keine günstige Gelegenheit bieten. Es sind dieselben Räumlichkeiten, welche für den Unterricht zur Verfügung stehen, und auch für diesen wäre es, bei der Ausdehnung und Bedeutung, welche die mit so reichen historischen Traditionen ausgestattete Anstalt für die Gegenwart gewonnen hat, höchst wünschenswert, wenn Räume geschaffen würden, welche den heutigen Bedürfnissen allseitig entsprächen.

Die Ausstellung der Arbeiten ist nach den einzelnen, durch die Organisation der Schule bedingten Abteilungen erfolgt. Diese bestehen in einer Vorschule, einer Architekturschule, einer Modellirschule, einer Schule für Dekorationszeichnen und Malen, einer Abteilung für Zeichenlehrer und einer solchen für Abendschüler, letztere meistens Lehrlinge aus der Stadt, welche sich zu Lithographen, Holzschneidern, Kupferstechern ꝛc. ausbilden wollen. Der Unterricht in diesen Abteilungen, dessen jüngste Resultate sich hier darbieten, umfaßt das Zeichnen nach dem lebenden Modell, nach der Antike, nach ornamentalen Modellen, Flachmalerei und Dekorationsmalen, figürliche Plastik, ornamentale Plastik, Entwürfe von Ornamenten und kunstgewerblichen Gegenständen, darstellende Geometrie, Schattenkonstruktion und Perspektive, Holzschnitzerei und Ziseliren.

Diesen bisher bereits vorhandenen Lehrfächern hat Direktor Hammer ein neues hinzugefügt, dessen Leitung er selbst übernommen, bestehend in Aufnahmen von Gegenständen aus verschiedenem Material, von Möbeln, Gefäßen aus Metall und Majolika, Gobelins, Stoffen u. dergl., sowie von kleineren hieraus zusammengesetzten Stillleben, deren Wiedergabe in Aquarellfarben erfolgt. Hierbei wurde von der richtigen Erkenntnis ausgegangen, daß zur Beurteilung der Wirkung des Materials bei kunst-

gewerblichen Entwürfen die Farbe ein wesentlicher Faktor ist und ohne ein auch in dieser Richtung vorhergegangenes Studium der Natur eine farbige Behandlung nicht in der richtigen, den Anforderungen unserer Zeit entsprechenden Weise geübt werden kann.

Daß mit der Einführung dieses Unterrichtszweiges einem wirklichen Bedürfnisse entsprochen worden ist, beweisen die ausgestellten Arbeiten, welche von der rasch erworbenen Gewandtheit der Schüler in einer kräftigen und wirkungsvollen Behandlung der Aquarellfarben, in welcher Dir. Hammer bekanntlich selbst Hervorragendes leistet, ein erfreuliches Zeugnis geben.

Derselben Betonung des farbigen Elementes begegnen wir in der Abteilung für kunstgewerbliches Entwerfen, denn selbst die von den Schülern ausgeführten plastischen, in Gips geformten Entwürfe von Pokalen, Majolikaschalen u. a. sind mit Farbe behandelt, wodurch erst die durch die Anwendung verschiedenartigen Materials beabsichtigte Wirkung zu voller Geltung gelangt.

Besondere Erwähnung verdienen auch die in der Abteilung für Dekorationsmalen in Leim- und Deckfarbe ausgeführten Kopien und Entwürfe von Pilastern, Plafonds u. dergl. m. sowie die der figürlichen Plastik angehörigen Arbeiten, in denen wir vielfach den Zwecken der Verwendung für dekorative Ausstattung Rechnung getragen sehen.

Unter den vorhandenen Zeichnungen nach Gips erscheint für Nürnberg als eine bemerkenswerte Neuerung im Unterricht das Zeichnen nach Gipsabgüssen einfacher Körperteile, welche nach dem Leben geformt sind. Es wird durch diese der Übergang vom Zeichnen nach der Antike zu dem nach dem lebenden Modell auf eine glückliche Weise vermittelt und, wie die Erfahrung bereits gezeigt hat, dem Schüler das spätere, noch außerdem durch den anatomischen Unterricht unterstützte Studium der Natur nach dem Akte wesentlich erleichtert.

Ist es mir auch nicht möglich auf die Leistungen einer so umfangreichen Schülerausstellung hier im einzelnen näher einzugehen, so wird sich doch aus den bisherigen Bemerkungen hinreichend ergeben, wie sehr die gegenwärtige Direktion der Nürnberger Kunstgewerbeschule bestrebt ist, den alten Ruf der ihr anvertrauten Anstalt aufrecht zu erhalten und dieselbe einer fruchtbringenden und erfolgreichen Zukunft entgegenzuführen.



Teil eines Roulette in Solenhofer Stein geätzt und bemalt. 17. Jahrh

Bücherschau.

III.

E. Garnier. Histoire de la verrerie et de l'émaillerie. — Mit 119 Textillustrationen, 4 farbigen und 4 schwarzen Tafeln. Lex.-Oktav. Tours. Alfred Mame. 1886. Preis 15 Frcs.

A. P. Erst vor kurzem ist an dieser Stelle Gerspach's l'art de la verrerie angezeigt: das Buch soll Freunden der Kunst das Wissenswerteste eines Kunstzweiges mitteilen, in erster Linie aber ist es, wie alle Handbücher der Quantin'schen Bibliothek, bestimmt, den ausübenden Künstlern über die historische Entwicklung ihrer Kunst Auskunft zu geben. Dem entspricht Einrichtung und Ausstattung. Schon durch die glänzende äußere Ausstattung wendet sich das vorliegende Buch an ein weiteres Publikum: es will den Leser in die Kenntnis der Geschichte der Glasmacher- und Emaillierkunst mühelos einführen; in der Vorrede spricht der Verfasser direkt aus, daß er nur die gesicherten Resultate der Forschung geben, den Leser mit langweiligen Diskussionen über zweifelhafte Dinge verschonen wolle. Demgemäß sind technische Fragen nur insoweit berührt, als sie zum Verständnis unumgänglich nötig sind. Über den Wert derartiger Bücher, welche die Resultate der Forschung in guter gewandter Darstellung der großen Menge bieten, ist auch bei uns in Deutschland viel gestritten; die Zahl der Gegner derselben pflegt meist größer zu sein, als die ihrer Verteidiger. Man pflegt nur dabei zu übersehen, daß diese Bücher — immer ihre Güte vorausgesetzt — das unbestreitbare Verdienst haben, den Geschmack an künstlerischen Dingen verbreitet, in vielen Kreisen erst das Interesse dafür und richtige Vorstellungen vom Wesen der Kunst und ihrer Entwicklung erweckt zu haben. Ein Buch wie Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte hat trotz aller Gegner ganz hervorragende Verdienste, mehr gewiß als viele dickleibige hochgelehrte Untersuchungen. Die französische Litteratur ist ungleich reicher an solchen Werken wie die deutsche; freilich kann man auch nicht gerade allen das Prädikat „gut“ zuerkennen. Jedenfalls darf das vorliegende Werk Garniers, welches seiner „Histoire de la ceramique“

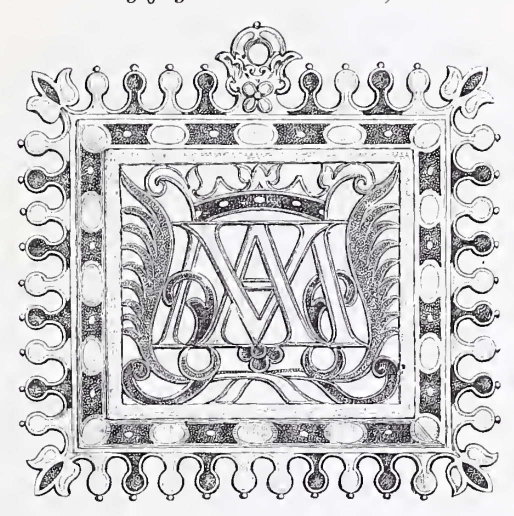


Fig. 1. Reliquiar als Anhänger. Kupfer emaillirt. Spanien, 17. Jahrh.

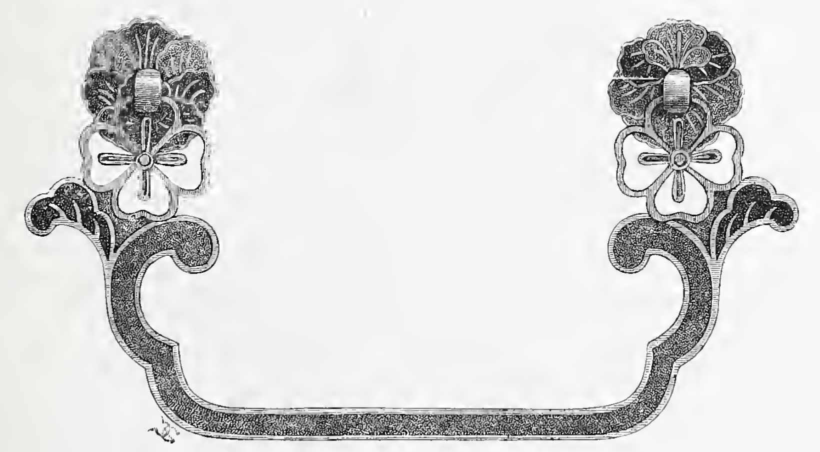


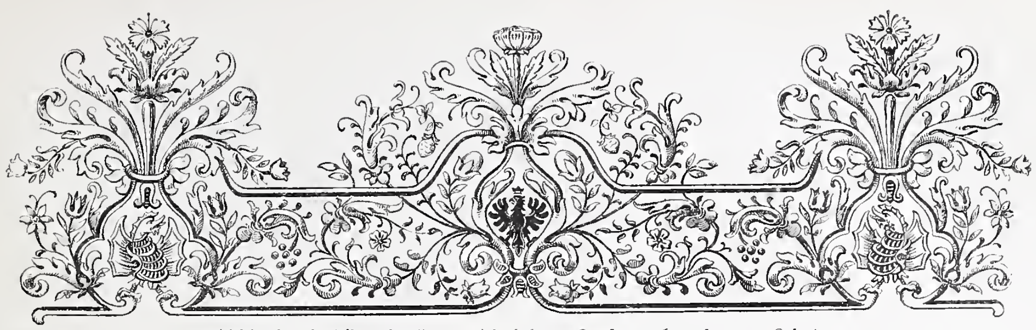
Fig. 2. Kastengriff mit Grubenschmelz. Modern japanisch.

sich an die Seite stellt, Anspruch erheben, zu den besseren dieser Art gezählt zu werden. Für Franzosen geschrieben, wird der französischen Kunst auch von Garnier ein breiter Raum gewährt, obwohl der Verfasser die einschlägige ausländische, auch deutsche Litteratur recht gut kennt. In der Geschichte des Glases ist dies Verfahren gewiß nicht berechtigt, wie wir auch früher bei Gerspach rügten: man erhält ein falsches Bild von der Entwicklung der Glasindustrie. Auch sind die deutschen gekniffenen Gläser ganz unberücksichtigt geblieben. Ein besonderes Kapitel ist der Herstellung der Spiegel in der Manufaktur in S. Gobain gewidmet; interessant sind die Nachrichten über die Glasfigürchen, welche seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Nevers gefertigt wurden und meist Venedig zugeschrieben werden. Das immer noch nicht gedeutete Wort „églomisé" leitet der Verfasser mit Bonnaffé von dem Namen eines Kunsthändlers des 18. Jahrhunderts Glomy ab. Das auf Seite 319 als japanisch abgebildete geschnittene Glas ist chinesischen Ursprungs, da die Japaner weder früher Glas fabriziert haben noch jetzt fabrizieren.

In der Geschichte der Emaillirkunst wird das Mittelalter sehr eingehend behandelt und durch treffliche Illustrationen erläutert. Das Maleremail von Limoges, diese glänzende nationale Kunst der Franzosen, ist zwar knapp aber vorzüglich behandelt, nähere Verweisungen in den Anmerkungen gegeben; die Illustrationen dieses Kapitels sind weitaus die besten des Buches. Die auf das 16. Jahrhundert folgenden Zeiten und die Kunstfertigkeit anderer Länder sind ihrer Bedeutung nach kurz abgethan, vielleicht etwas zu kurz; doch wollen wir hierüber mit dem Verfasser nicht rechten, da grade in diesen Kapiteln wenig in Abbildung zu bieten war und wir mit ihm der gewiß richtigen Ansicht huldigen, daß die Anschauung in kunsthistorischen Büchern einen unerläßlichen Faktor zum Verständnis bildet. Die wichtigsten Dinge sind auch hier in Abbildungen gegeben, von denen wir in Fig. 1—3 einige wiederholen.



Fig. 3. Schüssel, Kupfer mit Zellenschmelz; die Zellen getrieben. Persien, 17. Jahrh.



Goldstickerei auf Seide. Italien, 16. Jahrh. — Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

Kleine Mitteilungen.

Ausstellungen.

Landesausstellung in Czernowitz.

Ein bereits 1884 gefaßter Beschluß, in Czernowitz eine Landesausstellung zu veranstalten, ist im Sommer 1886 unter lebhafter Beteiligung aller Kreise der Bukowina zur Ausführung gelangt. Die Zahl der Ausstellungsbauten wuchs mit der stets sich steigernden Zahl der Anmeldungen, so daß ein Teil der Ausstellung in das Gebäude der Staatsgewerbeschule verlegt werden mußte, wo man die Ausstellung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, des Technologischen Gewerbemuseums, des städtischen Gewerbemuseums in Lemberg, der k. k. Fachschule für Holzindustrie in Walachisch-Meseritsch, der Landesspitzenklöppeleischule in Zakopane, dann die Ausstellung von Objekten der alten kirchlichen Kunst und eine Reihe von Schulausstellungen u. s. w. unterbrachte. Auch waren daselbst von der rumänischen archäologischen Gesellschaft in der Bukowina einige für den Archäologen bemerkenswerte Funde exponirt. Die Gegenstände der kirchlichen Kunst, welche aus drei griechisch-orientalischen Klöstern und Kirchen der Bukowina entnommen wurden, gehören zu den wichtigsten Erzeugnissen des Kunstgewerbes im Mittelalter, und es ist kein geringes Verdienst der Czernowitzer Ausstellung, daß durch sie diese prachtvollen und in ihrer Art wohl kaum übertroffenen Objekte bekannt und nun durch eine Spezialpublikation auch weiteren Kreisen vorgeführt werden sollen. Die gesamte Schulen- und Frauenarbeitsausstellung, welche musterhaft installirt ist, zeigt eine ununterbrochene Reihe von Kontrasten. Neben der durch die kunstgewerbliche Bewegung der Gegenwart herbeigeführten Wiederkehr zu den Traditionen alter Kunst und solider Technik, welche in dieser Ausstellung vielfach erfreuliche Spuren zeigt, findet man das denkbar Geschmackloseste und Schlechteste in Beziehung auf Zeichnung und Ausführung aufgestapelt. Aus dem immensen Vorrate an dekorativen Elementen, welche in den rumänischen und in den ruthenischen Frauengewändern, in dem gestickten Hemd, in der Schürze, in den Gürteln u. s. w., ferner in dem rumänischen Teppich (scorza) vorhanden sind, wird auch von den Schulen für weibliche Handarbeiten und von den Dilettantinnen aus dem Kreise der wohlhabenden Familien des Landes vielfach mit Geschick und Verständnis die Anregung für gute neue Schöpfungen gewonnen. Auf dem eigentlichen Ausstellungsplatze ist es der Pavillon der Hausindustrie, welcher vor allem die Besucher anzieht und den Fachmann fesselt. In diesem Pavillon sind die vorwiegend der Textilindustrie angehörigen Objekte, Teppiche, Taschen und Gegenstände der Bekleidung, nach den Bezirken des Landes geordnet, in recht geschmackvoller Weise gruppirt. Mit dieser Darstellung der Bukowinaer Hausindustrie wurde eigentlich dieselbe für das große Publikum erst entdeckt und ein von Galizien gegebenes Beispiel in glücklichster Weise nachgeahmt. In Galizien hat man längst durch die Thätigkeit einiger bekannter Amateure die Reste des Vorkommens an Hausindustrie aufgesucht und für Museen und Ausstellungen verwertet. Dadurch schon wurde man mit den Erzeugnissen des ruthenischen Landvolkes, und zwar namentlich mit den Produkten des Webstuhles und der keramischen Industrie, endlich der Holzindustrie bekannt. Die Bukowina besitzt aber, wie es scheint, vorwiegend in den Rumänen im Mittelpunkte des Landes und in den Huzulen noch Völkerschaften, welche nicht nur dem Hausfleiße ergeben sind, sondern auch Hausindustrie betreiben und in Beziehung auf ihre Erzeugnisse hinter der besten Produktion galizischer Hausindustrie nicht zurückbleiben, soweit es sich um den Webstuhl und um die Nadelarbeit handelt. Aber auch da bemerkt man genau so wie in Galizien und wie im vorigen Jahre in Pest in den dortigen Abteilungen für Hausindustrie das rapide Umsichgreifen des Anilins und der geschmacklosesten, im Westen Europas längst schon aufgegebenen Blumenmuster und gedankenlosen Kombinationen von Ornamenten und Schnörkeln der verschiedensten Kunstperioden. Auf der Ausstellung sind von besonderem Interesse ein Huzulenhaus und ein rumänisches Bauernhaus. Das erstere ist nach einem an der Bukowinaer galizischen Grenze gelegenen genau kopirt, von eingeborenen Arbeitern errichtet, mit dem ortsüblichen Hausrat angefüllt und von einer schmucken Huzulenfamilie bewohnt. Das Bemerkenswerteste in diesem Hause bildet die Sammlung von Messingarbeiten: Pulverhörnern, Stöcken in Form einer Hacke, Hängetaschen u. s. w., welche in einer dem Huzulenvolke eigentümlichen Technik und höchst an-

mutigen Verzierungsweise hergestellt sind. Die Gegenstände, die das Huzulenhaus enthält, stammen zum Teil aus der Gegenwart, und zwar üben im Wisnitzer Bezirke in dem Dorfe Dichtenitz noch solche Metallarbeiter ihr Gewerbe aus. Das gleichfalls ganz aus Holz erbaute rumänische Bauernhaus samt Gehöfte hat eine dem eben besprochenen Huzulenhause ähnliche innere Raumeinteilung. Der Stolz des rumänischen Bauers besteht in dem möglichst großen Besitz von reichgeschmückten Kleidungsstücken, Betten (Polstern), Teppichen u. dgl. m. In der Werkstätte findet sich der Spinnrocken, die Haspel und der alte, primitive Handwebstuhl für Teppiche von geringer Breite. Die schwache Seite der Ausstellung bildet unstreitig die Gewerbehalle mit ihren Annexen. Die große Mehrzahl der Ausstellungsgegenstände ist eingestandener- oder nicht eingestandenermaßen außerhalb der Bukowina entstanden; aber von dem, was Wien gesendet hat, gehört nur äußerst wenig zu den besseren Erzeugnissen der österreichischen Industrie. Erwähnen wir noch der vereinzelten Werkstätten für Töpferei und Glaserzeugung, für Sattler- und Riemerwaren und für Seilerei, so glauben wir bei Anlegung eines wohlwollenden Maßstabes ziemlich vollständig gewesen zu sein. Alles in allem genommen kann man das in verhältnismäßig großem Maßstabe angelegte Unternehmen als gelungen bezeichnen. F. Pr.

Ausstellung siebenbürgisch-sächsischer Hausindustrie in Hermannstadt.

Rd. Im September d. J. fand in der Hauptstadt Siebenbürgens eine Ausstellung von Erzeugnissen siebenbürgisch-sächsischer Hausindustrie statt, welche über 2500 Objekte zählte. Die Grenzen waren dabei allerdings sehr weit gezogen, indem auch die Erzeugnisse des Hausfleißes städtischer Damen, also moderne Stickereien und Verwandtes, Aufnahme gefunden hatten. Und hier bewegte sich die Ausstellung durchaus in der Richtung, wie überall in unseren Tagen: die Mode führte hier das große Wort. Sehr lebhaft hatten sich die Arbeitsschulen, größtenteils von den Frauenvereinen des Landes ins Leben gerufen, beteiligt; dieselben pflegen die weibliche Handarbeit jeglicher Art, zum Teil auch die Spitzenklöppelei, wie der Frauenverein zu Schäßburg. — Ungleich wichtiger als diese Gruppe stellten sich die eigentlichen Erzeugnisse bäuerlicher Hausindustrie dar; dabei stellte sich heraus, daß auch heute noch die sächsische Bäuerin ebenso geschickt mit der Sticknadel umzugehen versteht, wie in alter Zeit. Namentlich hat sich die farbige Leinenstickerei allenthalben erhalten, wobei die verschiedenen Kirchspiele leicht an der Verwendung verschiedener eigentümlicher Farben zu unterscheiden sind, auch tritt in einzelnen Bezirken die Verwendung von Glas- und Metallperlen hinzu. Auch hier werden Klagen über Eindringen der Anilinfarben laut. An Techniken herrscht Kreuz- und Plattstich vor; die Technik, welche das Muster auf beiden Seiten gleich erscheinen läßt, früher reich angewandt, trifft man heute nur noch selten an. Eine eigentümliche Technik ist die Faltenstickerei: man legt den Stoff in zahlreiche kleine Falten und näht diese aneinander, wobei das Garn mitunter nicht durch, sondern über eine Falte gezogen wird. Dadurch entstehen Figuren, und da das Garn stets nach einer Richtung geführt wird, so gleicht es dem Schußfaden der Weberei. Diese mühevolle Technik wirkt in der Entfernung wie Gobelinarbeit. Die (beschränkte Zahl der) Muster haben alle Namen: wie „Hirschhorn“, „Adler“, „Feuerhaken“, „Seebild“. Im übrigen ist in den Mustern heute noch direkt der Einfluß des Sibmacherschen Musterbuches zu erkennen. — Gegen die Textilarbeiten treten die übrigen Erzeugnisse der Hausindustrie in den Hintergrund. Wollteppiche werden in Deutsch-Pian mit primitiven Mustern aber in guten Farben hergestellt, in zahlreichen anderen Orten Webereien verschiedener Art. Bemalte Spinnrocken werden in Deutsch-Weißkirch gefertigt; in Tatsch Binsenkörbchen (Ziker) von geschmackvoller Form. In Burgberg besteht eine Hausindustrie, die leicht zu heben wäre. In Michelsberg werden Körbe, aber auch Möbel aus Weidengeflecht hergestellt, ebenda hat der siebenbürgische Karpathenverein die Holzschnitzerei vor kurzem eingeführt und bereits gute Erfolge erzielt. In Kaisd besteht letztere Industrie schon seit langer Zeit. — Wie man hört, besteht die Absicht, die Abteilung der sächsischen Hausindustrie nach Schluß der Ausstellung in einer größeren Stadt Deutschlands zur Ausstellung zu bringen.

Museen und Vereine.

Hamburg. Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe hat soeben seinen von Direktor Brinckmann verfaßten Bericht für 1885 publizirt. Derselbe gewährt in gleich übersichtlicher Weise wie seine Vorgänger einen Überblick über die Vermehrung der Sammlungen; er zeigt aber weiter, in welch überraschender Weise sich eine Sammlung mit nur mäßigen Mitteln entwickeln kann, wenn von vornherein ein kenntnisreicher, geschickter Mann an die Spitze gestellt wird, dem die Sache mehr als seine werte Person am Herzen liegt. Die Sammlung zählt bereits 4430 Stück, welche im Ganzen 268246 Mk. 82 Pf. kosten: eine fast unbegreiflich geringe Summe im Verhältnis zum Inhalt des Museums! — Im Einzelnen konnten der Porzellansammlung durch ein Legat eine Reihe hervorragender Stücke zugeführt werden, auch andere Legate und Schenkungen flossen dem Museum teils in Geld, teils in Gegenständen zu. Eine sehr reizvolle Gruppe des Museums ist im Jahre 1885 angelegt: Bauernmöbel aus der für diese Dinge sehr ergiebigen Umgegend von Hamburg; der Bericht verbreitet sich im Einzelnen über diese Art Mobiliar: wir reproduziren daraus die sehr hübsche Wiege von 1780 aus den Vierlanden, welche geradezu als Muster dieser Möbelgattung angesprochen werden kann. Ein umfassender Ankauf bezieht sich auf japanische Korbflechtarbeiten, welche insofern besonders wichtig sind, als sich von alten europäischen Arbeiten dieser

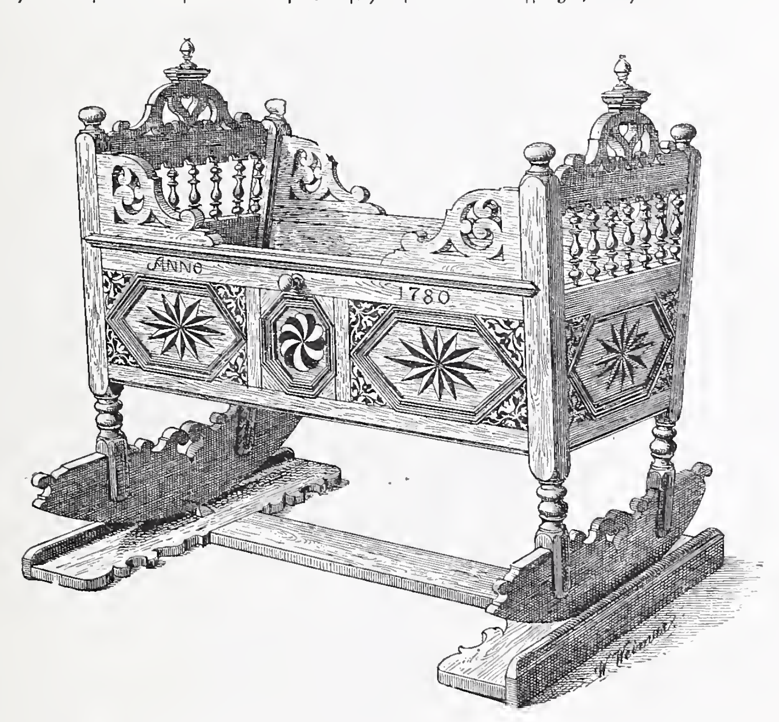
Art fast nichts erhalten hat. Die japanischen Körbe sind in technischer und formaler Hinsicht unerreichte Muster und dürften als solche ohne Zweifel zur Hebung der Korbflechterei in Deutschland wesentlich beitragen. Wir können hier nur das Wichtigste anführen und müssen im Einzelnen auf den Bericht selbst verweisen.

Zu den Abbildungen S. 54 u. 60.

(Vergl. oben S. 13, Anmerkung.)

Teil einer Rouletteplatte in Solenhofer Stein geätzt und bemalt. Die Platte, ca. 2 m im Durchmesser, gehört zu jener Gruppe Arbeiten, von denen uns das 17. Jahrhundert eine ganze Reihe hinterlassen hat. Meist sind es einfache Tischplatten mit allerlei Ornamenten, figürlichen Darstellungen, Inschriften oder Noten geätzt und bemalt, welche weniger praktischem Gebrauch als zur Zierde der Zimmer dienten. Eine besonders prachtvolle Platte dieser Art befindet sich auf der Löwenburg im Park zu Wilhelmshöhe bei Kassel. Die in Augsburg ausgestellte Platte, von welcher wir einen Ausschnitt abbilden, ist mit Ornamenten, Inschriften und Ziffern in konzentrischer Anordnung geätzt. Ein beweglicher Zeiger von Bronze vervollständigt das Spiel, in dem wir ein sehr frühes Beispiel eines Roulette zu sehen haben.

Kußtafel, Ebenholz mit silbergetriebener Einsatzplatte und silbernen Beschlägen (Höhe 0,44 m), Arbeit des M. Wallbaum von Augsburg. Dieses Stück, welches mit zwei anderen (vergl. oben S. 13) den Meister auf der Augsburger Ausstellung vertrat, ist fast identisch mit dem einen der beiden Stücke, die kürzlich (Kunstgewerbeblatt II, S. 84) von E. v. Radisics beschrieben worden sind. Überaus zahlreiche Arbeiten gleicher und verwandter Form sind aus der Werkstatt des genannten Meisters hervorgegangen und über alle Welt zerstreut. Sie geben sehr brauchbare Vorbilder nicht bloß für Kirchengerät, sondern auch für Toilettenspiegel, Rahmen ꝛc.



Wiege aus den Vierlanden. — Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

Blätter für Kunstgewerbe. 1886. XI. Taf. 55—59.

Ledertäschchen, entw. v. H. Macht, ausgef. v. P. Pollack, Wien. Schmiedeeiserne Korridorlampe, entw. v. Helméssen, Prag, ausgef. v. Schuster, Wien. Wäscheschrank, entw. v. A. H. Bayer, ausgef. v. Schultz, Wien. Schmiedeeisernes Stiegengeländer, entw. v. D. Avanzo, ausgef. v. A. Milde. Schreibsekretär, entw. v. F. König, Graz, ausgef. v. St. Schulz, Wien.

Formenschatz. 1886. 12. Taf. 177—192.

Drei Thürgriffe, 12.—15. Jahrh. Träger aus Eichenholz 14. Jahrh. Gotische Schwertgriffe. Italienische Intarsiafüllung, um 1500. Wappen, Holzschnitt um 1520. G. da Udine: Wandmalerei, 16. Jahrh. Jagdfriese, Kupferstiche v. J. Amman, von 1570. Zwei Vorlagen zu Metallätzungen von 1560. Wappenträger, Kupferstich von 1600. Ch. Alberti: allegor. Figur des Sieges, Kupferstich von 1618. B. Pattini: Fries, Kupferstich Ende 16. Jahrh. Fr. Franck: Interieur

um 1630. Teile einer Balustrade in Schleissheim, um 1715. Fr. Cuvillés p.: Plafond, um 1740. Le Prince: ornamentale Komposition, von 1765.

Gewerbehalle. 1886. XII. Taf. 78—84.
Schreibpult, moderne italienische Arbeit. Farbige Gläser, entw. v. J. Maess, Berlin. Flachornamente, 16. Jahrh. Intarsien, Süddeutschland 1582. Italienische Holzarbeiten, 16. Jahrh. Modernes Balkongitter. Büffet, entw. v. O. Fritzsche, München. Orientalischer Fayenceteller.

†Der Kirchenschmuck. XVII. 11.
Zur Formbildung der Monstranzen.

Kunst und Gewerbe. 1886. Heft 11.
J. Stockbauer: Kultur und Kunst der Renaissance. A. Schnütgen: Der Reliefschmelz. C. v. Fabricy: Das Florentiner Museum von Wandteppichen. — Drei Tafeln: Italien. Truhe mit Intarsia. Spanische Posamentierarbeit. Indisches Bronzewasserbecken.

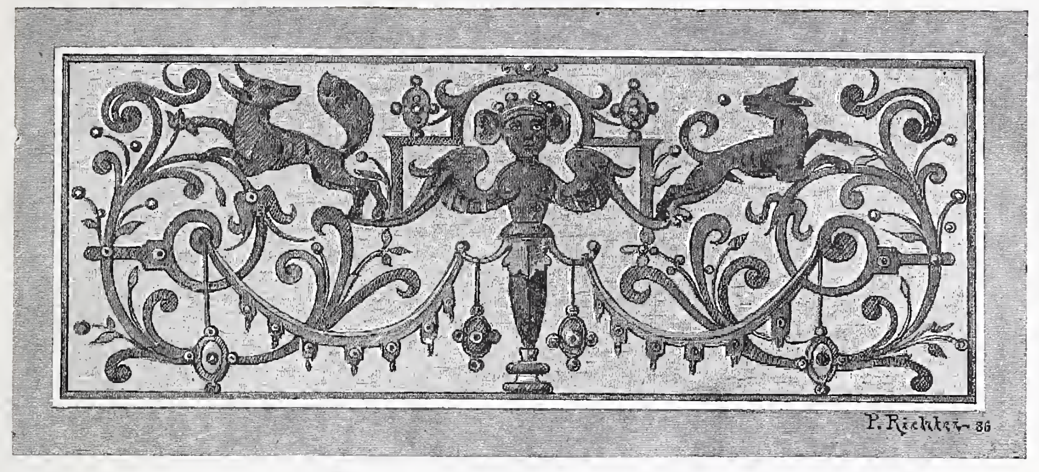
Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 10. u. 11. (Nr. 253—254.)
H. Macht: Das maureske Ornament. A. Neumann: Über den Einfluss des christlichen Reliquienkultus auf die bildenden Künste. — A. Riegl: Frühmittelalterliche Gewebe im österreichischen Museum. H. Macht: Das maureske Ornament.

Illustr. Schreiner-Zeitung. IV. 7. Taf. 25—28.
Drei Speisezimmerstühle. Schlafzimmereinrichtung: Bettstelle, Nachttisch, Waschtisch, Kleiderschrank. Holzdecke für ein Wohnzimmer.

Revue des arts décoratifs. 1886. November.
E. Guillaume: conférence sur l'histoire de l'art et de l'ornament. F. Montargis: l'art décoratif a Düsseldorf. A. Raffalowich: le musée des arts décorat. de Berlin. L'orfévrerie anglaise. — Drei Tafeln: Holzkonsol, um 1700. Wandfüllung, holzgeschnitzt in Versailles. Kanne und Schale, Fayence von Mennecy.



Kußtafel. Ebenholz und Silber. Augsburg, Anfang des 17. Jahrh.



Füllung von dem Tiroler Schubkastenschrank des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig. (Vergl. S. 75.)

Die Silberausstellung in Petersburg 1885.[1])

Von Marc Rosenberg.

Mit Illustrationen.

Der im Jahre 1884 verstorbene Baron Stiglitz in St. Petersburg hat mit reichen Mitteln, welche nach seinem Tode noch sehr wesentlich vermehrt worden sind — man sagt um 8 Millionen Rubel —, eine Kunstgewerbeschule gegründet, welche schon in der kurzen Zeit ihres Bestehens sehr wohlthätige Einflüsse ausgeübt hat. Neben dem direkten Lehrzwecke verfolgt das Institut auch andere mit seiner Aufgabe eng verbundene Ziele. So wurde eine kunstgewerbliche Sammlung angelegt, so werden von Zeit zu Zeit kleine Ausstellungen veranstaltet. Das Jahr 1885 brachte eine solche, welche allgemeines Interesse verdient, wenn sie sich auch auf einem sehr engen Gebiete bewegte; es war eine Silberausstellung, hauptsächlich der französischen Arbeit unter Ludwig XV. und Ludwig XVI. gewidmet, aber mit Stücken allerersten Ranges beschickt.

Der geistige Leiter dieser ausgezeichneten Ausstellung, wie sie außer in Petersburg nur noch in Paris hätte zusammengebracht werden können, Staatssekretär Polewzew, ist ein Mann von feinstem Kunstgefühl und von hervorragender Stellung in der Gesellschaft. Die Verbindung dieser beiden Eigenschaften war entschieden notwendig, um einerseits den Kaiser und die Großfürsten sowie die reichen Adelsfamilien für die Beschickung der Ausstellung zu gewinnen und andererseits derselben noch die hervorragendsten Stücke einer eigenen Sammlung einzuverleiben, welche sowohl numerisch wie qualitativ die Sammlungen von Pichon und Eudel zusammengenommen weit übertrifft, sowie endlich um das klare zielbewußte Programm des Unternehmens zu entwerfen.

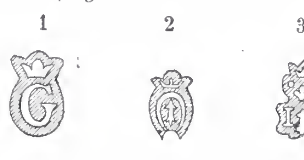
Die Zahl der ausgestellten Objekte betrug nur 277, aber fast lauter Perlen. Als Katalog wurde ein summarisches Verzeichnis und ein Heft mit 40 Blatt Radirungen ausgegeben, dessen Titel in Übersetzung lautet: Katalog der Ausstellung älterer (18. Jahrhundert) Silberarbeiten in den Räumen der Zeichenschule des Baron Stiglitz. Mit Radirungen der Graveurschule der Anstalt. Petersburg 1885.

In der Anlage und äußern Ausstattung schließt sich diese Publikation aufs engste dem bekannten Kataloge der Sammlung Eudel: 60 planches d'orfèvrerie de la collection de Paul Eudel. Paris, Quantin 1884. an, nur

1) Dieser Artikel ging uns bereits Anfang vorigen Jahres zu, mußte jedoch aus Mangel an Raum zurückgelegt werden. Die allgemeinen Darlegungen des Herrn Verfassers gestatten jedoch den Abdruck auch jetzt noch, und bei dem lebhaften Interesse, welches das Stiglitz'sche Institut durch sein Erscheinen mit fast unbeschränkten Mitteln auf dem Kunstmarkte seit kurzem erregt, glauben wir auch unsern Lesern mit dem Abdruck zu dienen. D. Red.

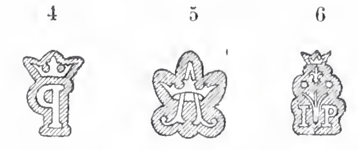
konnten die feinen und geistvollen Radirungen eines Giraldon von den Zöglingen der Petersburger Anstalt nicht erreicht werden, wenn auch einzelne Blätter als recht gelungen zu bezeichnen sind.[1]

Wie ungemein selten die französischen Silberarbeiten aus der Regierungszeit Ludwigs XIV. sind, kann man auch aus ihrem Fehlen auf dieser Ausstellung schließen. Es war nur ein Stück da, das man möglicherweise noch ins 17. Jahrhundert setzen könnte; ein weißsilberner niedriger Handleuchter, aus dem Besitze des Großfürsten Alexey Alexandrowitsch, mit folgenden Marken:



1 = Jahresbuchstabe für Paris.
2 = ? (Damaliger Stadtstempel?)
3 = unbekannte Meistermarke.

Außerdem nur noch ein zweites, dessen Anfertigung noch in die Lebensjahre Ludwigs XIV. fällt; ein weißsilbernes Streugefäß. Höhe 21 1/2 cm. Bes. Staatssekretär Polewzew. Marken:



4) Jahresbuchstabe für Paris 1709/10.
5) Stadtstempel für Paris während der Pachtperiode 1703—1713.
6) Unbekannte Meistermarke.

Auch in den Katalogen von Pichon und Eudel erscheinen nur wenige Stücke aus dieser Zeit, und Eudel macht in seiner Einleitung darauf aufmerksam, daß weder auf der Auktion der Königin Christine, noch auf der Ausstellung für Elsaß-Lothringen, noch auf der Metallausstellung, alle 1879, noch auf der Ausstellung Petit 1883 Silber aus der Periode Ludwigs XIV. erschienen sei. Die Einschmelzungen sind also wirklich gründlich vorgenommen worden, und dennoch soll der Staat (nach Maze-Seneier) nur 3 Millionen daraus gelöst haben.

Die Meister, die unter Ludwig XIV. thätig waren, setzen unter der Regentschaft ihre Arbeit fort, aber auch aus dieser Zeit ist sehr wenig erhalten; wenn wir unter Ludwig XV. noch den alten großen Namen begegnen, so sind ihre Träger die Söhne oder Neffen der alten großen Meister. Von Claude Ballin dem ältern z. B. ist nach den übereinstimmenden Versicherungen von Lasteyrie und von Gonse nichts mehr erhalten, aber von seinem gleichnamigen Sohne oder Neffen besitzt Petersburg drei Stücke, die zu den ausgezeichnetsten Arbeiten jener Zeit zu zählen sind.

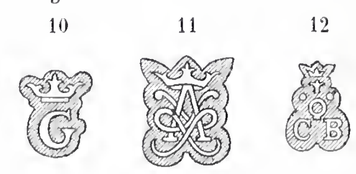
1) Großer vergoldeter Tafelaufsatz mit Hermen. Eingerichtet zur Aufnahme von Flaschen, Streubüchsen &c. Inschrift: Invenit et fecit C. Ballin. Primus Franciae Regis aurifex. Parisiis anno 1726. Bes. Graf Scheremetieff. Kat. Bll. 15—18.



7) Stadtstempel für Paris 1722/6.
8) Stempelpächter C. Cordier.
9) Goldschmied Claude Ballin.

2) Identisches, aber weißsilbernes Exemplar in der Kaiserlichen Silberkammer zu Petersburg.

3) Großer weißsilberner Aufsatz. In der Mitte eine Schüssel mit vier Hermen von weiblicher Bildung. Bes. Kaiserl. Silberkammer in Petersburg. An dem Stücke die Marken:



10) Jahresbuchstabe für Paris 1723/4.
11) Stempelpächter C. Cordier.
12) Goldschmied Claude Ballin.

Der erste dieser drei surtouts, zugleich der hervorragendste unter ihnen, ist zwar, wie bemerkt, in der Ausstellungspublikation veröffentlicht, aber in durchaus ungenügender Weise. Es sei daher eine kurze Beschreibung gestattet. Auf einem sich weit entfaltenden Untersatze, mit stilisirten Ornamenten und naturalistischen Pflanzenbildungen geziert, sind in entsprechend niedern Behältern verschiedene Flaschen und Streubüchsen eingestellt. An den Ecken laden je zwei kurze gewundene Lichtarme aus, und zwischen denselben sind als Muscheln charakterisirte Gefäße für Salz und

1) Dem Katalog sind die Illustrationen dieses Artikels entlehnt.

Pfeffer angebracht. Am reizvollsten ist das Mittelstück, bestehend aus einem abnehmbaren Baldachin, von vier Hermen, weiblicher Bildung, in anmutiger Bewegung des Oberkörpers flankirt. Ein Zierstück ganz ähnlicher Art hat der Meister schon 1699 für den Kaiser (wohl von Rußland) in Arbeit gehabt. Es ist in den Akten beschrieben als „surtout, surmonté de sa girandolle, d'ou il sort huit branches, deux sucriers, deux poisvriers et huit corbeilles". (Guiffrey).

Die Komposition ist ein Spektakelstück im Berninischen Sinne. Felsen sind so gruppirt, daß sie oben eine Plattform, unten einen Durchgang bilden. In diesem letzteren hat sich ein Wolf in einer Angel gefangen, oben wird ein Hirsch von der Meute gestellt. Die Tiere sind vorzüglich modellirt und trefflich ciselirt.

Von Germain und Auguste, jenen beiden, wir können ruhig sagen berühmtesten Goldschmieden des vorigen Jahrhunderts, deren Modelle noch heute den französischen Markt be-

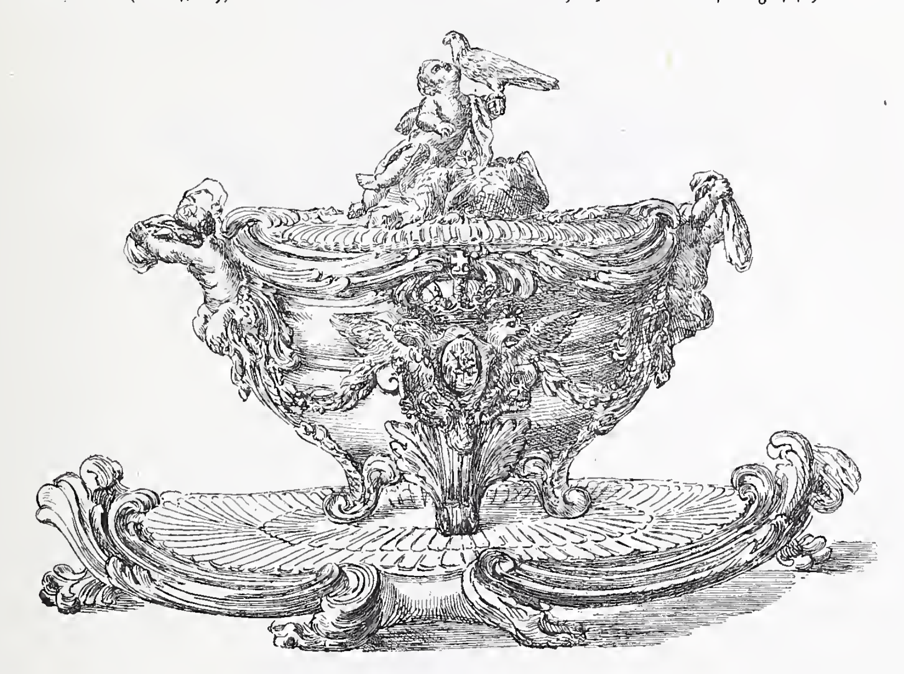
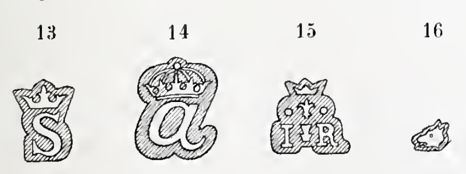


Fig. 1. Terrine von Germain.

Minder elegant und weniger unserm stilistischen Gefühl zusagend, aber im gezogenen Kreise von großem Interesse ist eine Arbeit von Roettiers:

Großer weißsilberner Tafelaufsatz. Felsenpartie mit Tieren. Inschrift: J. Roettiers orfèvre du Roy. In. et f. 1736. Länge 100, Höhe 62 cm. Bes. Staatssekretär Polewzew, Petersburg. Marken:



13 = Jahresbuchstabe für Paris 1734/5.
14 = Stadtstempel für Paris 1732—1738.
15 = Goldschmied J. Roettiers.
16 = Stempelpächter H. Louvet.

herrschen, waren sehr viele und zum Teil ganz hervorragende Stücke auf der Ausstellung. Germain erscheint als ein Mann, der noch gern die graziösen Linien der Regence zieht, Auguste ist schon Grieche im Sinne von 1768. Wir reproduziren von jedem ein Stück aus dem Ausstellungskataloge unter Figur 1 und 2.

Die allermerkwürdigste Nummer der ganzen Ausstellung waren 2 Terrinen aus der Sammlung Polewzew. Ich weiß nicht, ob auf dem ganzen Gebiete der Goldschmiedekunst des Rococo irgend ein weiteres Stück da ist, das diesen beiden an die Seite gestellt werden kann, so hervorragend sind sie für die Kühnheit der Komposition, für die Charakteristik des französischen Rococogeschmacks, für die blendende Tüchtigkeit der Ausführung, dann aber auch für die vortreffliche Beglaubigung durch Marken und In-

schrift und durch die vorzügliche Erhaltung. Obgleich die Radirungen des Katalogs diesen eigenartigen Stücken weniger als irgend welchen andern gerecht werden können, reproduziren wir die eine dennoch hier, da sie immerhin eher als eine Beschreibung einen Begriff von diesen bizarren Werken vermitteln können. Man kann diese Gefäße mit keinem andern Worte kennzeichnen, als mit demjenigen, welches die Ornamentisten der Zeit für ihre Kompositionen anzuwenden pflegten: „Caprice". Es ist eine Caprice flottester Art, die eine kosmische Kraft in elliptische Bahn gebannt hat, damit sie nicht mit allem Gemüse und Wildpret, das darauf gebildet ist, in die Unendlichkeit durchgehe.



Fig. 2. Salzfaß von Auguste.

Wer hat dieses Meisterstück erdacht, wer hat es so vortrefflich ausgeführt? Beides ist an dem Stücke abzulesen, das eine mühelos: fait par J. A. Meissonier architectte, das andere erst, wenn die Markenforschung weiter gediehen sein wird.

Meissonier ist einer der berühmtesten Entwerfer der Periode Ludwigs XV., der uns auch eine Serie seiner Kompositionen in Kupferstich überliefert hat. Man sollte sicherlich erwarten, die Terrinen darunter zu finden, doch ist dies nicht der Fall, wie das in der Ornamentstich-Sammlung des kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin befindliche Handexemplar des Meisters beweist.

Unter den acht verschiedenen Stempeln, welche sich an verschiedenen Stellen der beiden Terrinen eingeschlagen finden, sind auch zwei Meistermarken, deren Deutung aber mit Hilfe der bis jetzt veröffentlichten Pariser Goldschmiedelisten nicht gelingen will. Auf Meissonier selbst passen sie nicht, der auch wohl nie selbst Hand an die Ausführung gelegt hat, obgleich ihn französische Schriftsteller orfèvre-ciseleur nennen. Wer weiß, ob die Marken überhaupt auf einen jener Männer gehen, die an der künstlerischen Ausführung den Hauptanteil gehabt haben, wie der Modelleur und der Ciseleur; vielleicht bezeichnen sie den Gießer, der ja einzig und allein für den Feingehalt verantwortlich gemacht werden kann, oder den weniger selbst arbeitenden Inhaber der Werkstatt.



Fig. 3. Terrine von Meissonier.

Um einen Begriff von der Kompliziertheit der französischen Stempelung zu geben, die trotz der Arbeiten von Lacroix und Serré, von Cripps und von Chaffers noch nicht klar vor uns liegt, habe ich ein Schema entworfen, aus welchem man die Verteilung der einzelnen Marken über das ganze Stück ersieht. (S. Seite 65.)

Es ergiebt sich aus dieser Zusammenstellung, daß der Ort, wo jeder Stempel zu sehen ist, durch Tradition oder Verordnung bestimmt war, daß aber trotzdem einige Abweichungen vorkommen. Von 1734/35 bis 1736/37, also etwa drei Jahre, wurde an den Stücken gearbeitet, eines trägt sogar merkwürdigerweise beide Jahresbuchstaben. Die

I = erste Terrine. II = zweite Terrine.	Deckel		Schüssel			Platte	
	außen	innen	außen	innen	Frucht-verzierung	außen	innen
S 1734_5.		I		I		I II	
T 1735_6.			I		I II		
V 1736_7.		II		II			I II
a PARIS.		I II	I	I 2mal II 2mal		I II	
P F&B MEISTER.				I 2mal		I II	
H A MEISTER.		I II		II 2mal			
PÄCHTER H.Louvet	I II						II
PÄCHTER H.Louvet.					I II		I

einzelnen Teile sind natürlich durch Lötung an das Gefäß befestigt, aber auch der ovale Kern der Terrine selbst zeigt eine Lötstelle, die durch die ganze Langachse geht.

Bei einer Abmessung von 34,5 cm Länge auf 19 cm Höhe wiegen die Stücke laut einer neu angebrachten Bezeichnung 50 russische Pfund und 76 Solotnik, resp. 50 Pfund 45 Solotnik (= 25 Kilogramm). Alle Achtung vor der gediegenen Praxis eines Ateliers, aus welchem zwei solche Stücke — Gegenstücke mit verschiedener Dekoration — in so gleichem Gewichte hervorgehen!

Terrinen, die $^1/_2$ Zentner wiegen, sind natürlich keine Gebrauchsgegenstände, sondern Büffetstücke, und im Sinne der Zeit oft auch Schatzbestände. Ob die Athener das Goldgewand der Parthenos auch in diesem Sinne schätzten, ist zweifelhaft, wenn auch eine entsprechende Äußerung verzeichnet ist, aber von den französischen Königen wissen wir schon sehr früh, daß sie ihre reichen Bestellungen gern

als einen „eisernen" Bestand der Staatskasse aufgefaßt wissen wollten. Die Geschichte hat uns gezeigt, daß man nicht nur in Frankreich, sondern auch in anderen Ländern zu Zeiten tief, ja bis auf den Grund, in diese Sparkassen gelangt hat.

Neben die berühmten Namen wollen wir nicht versäumen einen Anonymus zu stellen, der



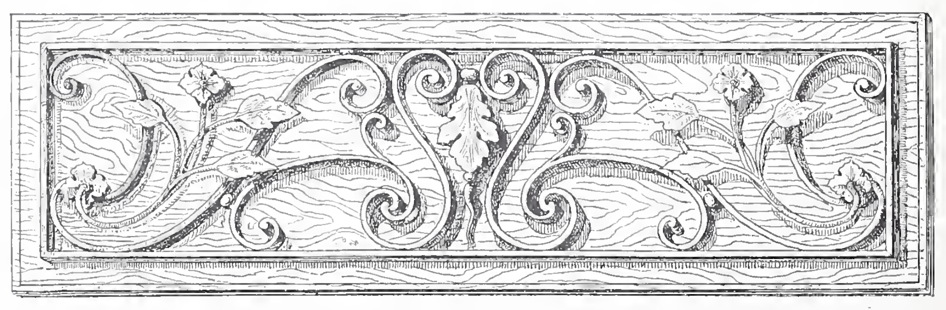
Fig. 4. Leuchter von dem Meister N. O. B.

sich getrost mit jenen Meistern messen darf. Es ist der Goldschmied N. O. B. Sein Leuchter von 1742/1743, den wir in Fig. 4 abbilden, ist so gut in der Komposition, so fein in der Profilirung und so ausgezeichnet in der Ausführung, daß ich ihn allen neubelebten alten Mustern vorziehen möchte, welche heute auf dem Markte glänzen.

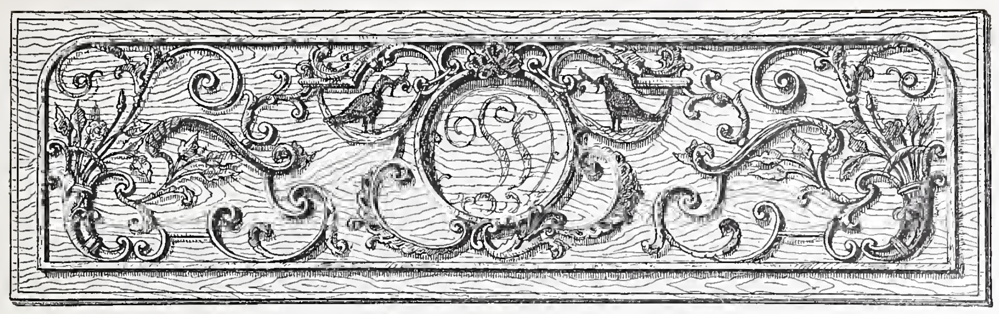
Wenn auch der Schwerpunkt der Ausstellung im französischen Silber lag, so konnte es doch nicht fehlen, daß auch manche außerfranzösische Arbeit Aufnahme fand, wenn sie dem Stil der französischen Arbeiten entsprach. So sind die Tafelaufsätze des Fürsten Bieloselsky Dresdener, das große Silberservice des Herrn Balaschow Wiener Arbeiten. Demselben Umstande verdankt auch eine Berliner Arbeit ihre Aufnahme: ein Paar Rococoleuchter von Goldschmied Müller oder Müllers. Ich kenne mehrere Arbeiten dieses Meisters und vermute in ihm jenen Johann Christian Müller, dem der königliche Leibarzt J. C. W. Möhsen eine kleine Arbeit gewidmet hat, unter dem Titel: Versuch einer historischen Nachricht von der künstlichen Gold- und Silberarbeit in den ältesten Zeiten, Berlin 1757.

Von den wenigen englischen Arbeiten sei nur ein großer Surtout des Herrn A. W. Bobrinsky von Paul Lamerie 1735 erwähnt, jenem berühmten Londoner Goldschmiede, über den Chaffers so interessante Dokumente veröffentlicht hat. Es scheint, daß Lamerie einer jener französischen Goldschmiede gewesen ist, welche sich wegen der Luxusgesetze Ludwigs XIV. ohne Arbeit sahen und daher auswanderten. Er protestirte in Gemeinschaft mit anderen gegen eine Herabsetzung des Feingehalts in London; denn fremde Fürsten gäben ihre kostbarsten Aufträge gern nach London und in geringerhaltigem Silber könnten sie nicht so zart und fein ausgeführt werden.

Das eigentliche deutsche Silber, wie es unsere großen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts herstellten, fehlte gänzlich auf der Ausstellung — nur eine kleine Fälschung war da, um es zu vertreten — obgleich Petersburg mehrere sehr gute Stücke dieser Richtung besitzt.



Oberlichtgitter, 18. Jahrh. Städtisches Museum in Straßburg



Oberlichtgitter, 1750—1780. Städtisches Museum in Straßburg.

Zur Geschichte der Schmiedezunft in Straßburg i. E.[1])

Von A. Schricker.

Mit Illustrationen.

Die Schmiedezunft, eine der zwanzig Zünfte des alten Straßburg, umfaßte die ganze Reihe derjenigen Gewerbe, deren Rohmaterial die Metalle waren, also die Bohrermacher, Büchsenmacher, Ciselirer, Vergolder, Gießer, Huf- und Waffenschmiede, Kupferschmiede, Nagelschmiede, Schlosser, Schwertfeger, Kurz- und Langmesserschmiede, Spengler, Groß- und Kleinuhrenmacher, Windenmacher und Zinngießer. Ihnen beigesellt war die besonders im sechzehnten Jahrhundert wichtige Zunft der Bader, wohl aus dem Grunde, weil sie durch die Kessel- und Dampfröhren der Badestuben in nahe Berührung mit den Metallarbeitern kommen mußten.

Die Zünfte in Straßburg erhalten im allgemeinen ihre Organisation im vierzehnten Jahrhundert, die dann im folgenden Jahrhundert ausgebaut wird. Die Schmiedezunft treffen wir als in festen Ordnungen gefaßt, mit Eigentum begabt, zum erstenmale im Jahre 1310.

Die Zunft der Hufschmiede hatte den heiligen Eligius als Patron. Andächtige Leute im ganzen Bistum empfahlen ihre Pferde diesem Heiligen. Von 1481 an durfte niemand die Sankt-Eligius-Steuer im Bistumssprengel sammeln, der nicht einen „Handschein" von der Schmiedezunft zu Straßburg hatte. Die Kapelle des Heiligen befand sich in dem Spital zu St. Barbara.

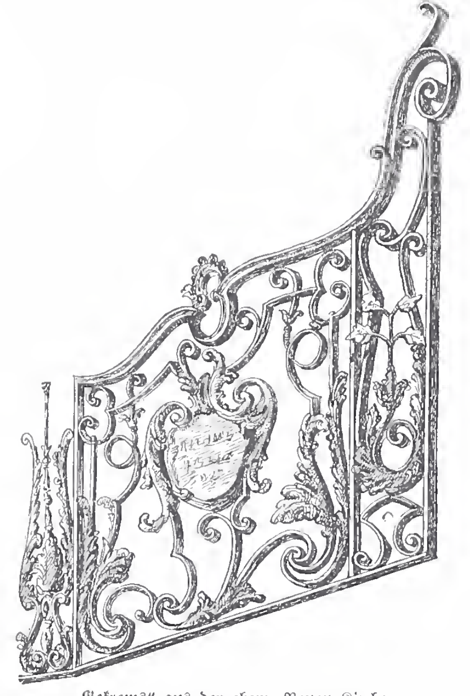
Die Bruderschaft der Schlosser- und Sporerknechte legte ihre Abgaben in eine Bruderschaftskasse, welche aufgestellt war an den Sonntagen von 11 Uhr ab auf dem Leichenhof zu St. Martin. Ein bedeutendes Privilegium hob das Ansehen der Zunft des Schmiedehandwerks und verschaffte ihr große Einnahmen, gab aber auch Anlaß zu mancherlei Spänen und Prozessen mit anderen Zünften. Es war gegeben mit dem sogenannten „Kohlenbrief" von 1355, der die Bestimmung des Rates enthielt, daß alle Kohlen, die nach Straßburg kommen, an die Schmiede abgeliefert werden, und von diesen verkauft werden sollen an die Hausgenossen an der Münze und an die Goldschmiede und die anderen Zünfte.

Die zwei Bestätigungsurkunden, die sich die Schmiedezunft 1383 und 1410 erwirkte, zeigen wie viel Wert auf dies Kohlenmonopol gelegt, aber wahrscheinlich auch, daß es viel umgangen und bekämpft wurde. 1593 kam es zu einem heftigen Streit, welcher durch die Herren Fünfzehner dahin entschieden wurde, daß man das alte Recht der Schmiede anerkannte, ihnen aber die Verpflichtung auferlegte, von den ankommenden Kohlen den sechsten Korb zum gewöhnlichen Verkaufspreis den Goldschmieden abzutreten.

Dadurch, daß es die Natur des Handwerks mit sich brachte, es auch im Herumziehen auszuüben, und da auch die auswärtigen Messen behufs des Verkaufes der gefertigten Waren besucht werden mußten, so war die Überwachung der Zunftangehörigen eine viel schwerere, als bei einem Teil der anderen Zünfte. So wurde denn ein Abkommen „von der smideknechte wegen" 1400 von Herren und Städten des Elsasses und

1) Wir entnehmen diesen Artikel mit Erlaubnis des Herrn Verfassers dem soeben erschienenen: „Katalog der städtischen Sammlung von alten Schmiede- und Schlosser-Arbeiten. Straßburg 1886."

der Stadt Offenburg geschlossen, nach welchem kein Schmiedeknecht mehr Arbeit anbieten soll in Städten und Dörfern, nicht Waren mehr auslegen, wie sie es vormals gethan haben, keinen Meister und Gesellen mehr in Verruf thun (verbieten), niemanden zum Kaufen nötigen, keinen Meister und Gesellen mehr verdrängen (vertrinken), sie haben es denn vor dem rechten Gerichte ausgetragen. Kein Meister solle einen Knecht länger behalten, er habe denn geschworen, diese Stücke zu halten.



„Gekrems“ aus der ehem. Neuen Kirche.
Meisterstück des J. A. Jost 1762.

Im fünfzehnten Jahrhundert fanden, wie uns dies auch in der Geschichte anderer Straßburger Zünfte begegnet, schärfere Gliederungen der einzelnen Zünfte, und damit Abtrennungen und Neubildungen statt. So wissen wir, daß die Harnster (die Harnischmacher), welche vormals „zu den Goldschmieden gedient“, 1483 zu den Schmieden gekommen sind. Bekanntlich erreichte um diese Zeit durch die Bemühungen der Augsburger und Nürnberger die Harnischarbeit einen hohen Grad der Vollendung, sowohl nach Seite der Beweglichkeit, als nach jener der Festigkeit. Der ganze Mann wurde in ein künstliches System von geschmiedeten Röhren und Decken gesteckt, die sogenannte maximilianische Rüstung wurde erfunden. Noch einmal dachte man sich gegen die Gewalt des Feuerrohrs zu schützen.

Aus einer Schlosserordnung von 1471 ersehen wir, welche Bedeutung inzwischen bei dem Wachstum des Besitzes und der Zunahme gescheiterter Existenzen, wie sie die unablässigen Kriegsläufte mit sich brachten, dem Schloß und dem Schlüssel beigelegt wurde. Die Herren Meister und Rat und die Einundzwanziger erkennen, daß die Schlosser fürbaß keine alten Schlüssel mehr kaufen sollen durch sich oder jemand anders. Die Schlüssel sollten an die „Umbgelter“, die damaligen Herren der Zölle und indirekten Steuern abgeliefert werden, und wollte jemand die Schlüssel nicht auf das Umgeld tragen, so soll der Schlosser bei seinem Eide den Schlüssel behalten und nicht von Handen lassen. Auch sollen die Schlosser niemanden keinen Schlüssel machen nach abgedrückten Schlüsseln, es sei Wachs oder Blei, und die Model keinem wiedergeben, sie haben sie denn zuvor verdrückt oder zerschlagen. — Dieselbe Ordnung enthält auch eine interessante technische Bestimmung über die Ehrlichkeit der Arbeit. Es handelt sich um die völlige Übereinstimmung der ausgehauenen Zeichnung im Schlüsselbart, des Gewerbes oder Gebreches mit den Führungen im Schlosse.

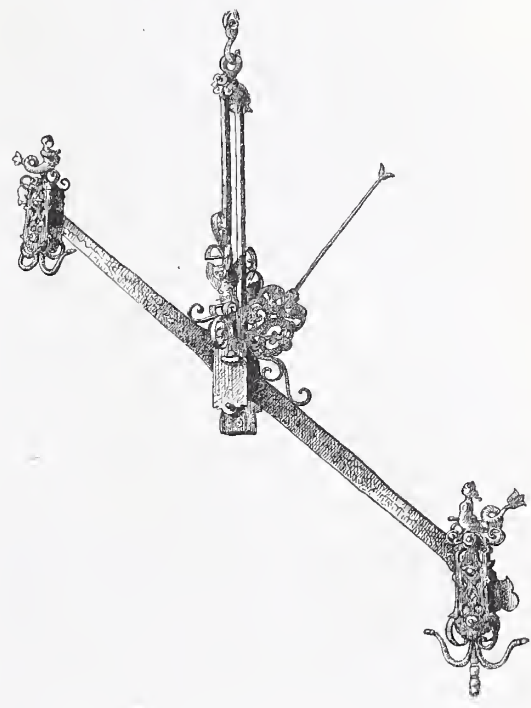
Unsere Quellen über die Schmiedezunft, die bis über die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts spärliche sind, werden von etwa 1550 an etwas ergiebiger, und wir können, da sich im wesentlichen die Verhältnisse nicht änderten, aus den Angaben seit dieser Zeit einen Rückschluß auf die früheren Perioden machen.

Die Vorstand- und Beamtenschaft der Zunft setzte sich, wie wir einem Gerichtsbuche über die Jahre 1563—1744 entnehmen, zusammen aus dem Zunftmeister, dem Altmeister und drei Beisitzern. Neben den „Leuten ins Gericht“, den Rechnern, dem Stubenmeister und Seckelmeister müssen wegen ihres besonders wichtigen Amtes, auf dessen redlicher Ausführung wesentlich die Arbeitstüchtigkeit der alten Zünfte beruhte, hervorgehoben werden die Schaumeister. Aus den Akten des Stadtarchivs erfahren wir nur von den Schauern der Kannengießer, welche vor allem auf die Qualität des Zinnes ihr Absehen zu richten hatten, und von den Meisterstückschauern. Es ist aber kein Zweifel, daß wenn uns die alten Artikelbücher der Schmiedezunft erhalten wären, wir erfahren würden, wie dieses Beschauamt sich auf die Tüchtigkeit, Marktfähigkeit und Preiswürdigkeit aller Waren erstreckte.

Der Schauer pflegte seinen Stempel oder den Stadtstempel oder beide neben den Stempel des Meisters zu setzen. In der städtischen Sammlung befinden sich zwei mit dem Stadtwappen gestempelte starke Bolzen, wie sie zum Befestigen von Thorleisten, oder zum Verklammern von Hängegerüsten üblich waren. Da die Festigkeit einer Vorrichtung unter Umständen von einigen solcher Bolzen abhängig war, so wurden sie beschaut und erhielten ihre Beschauzeichen.

Über das Meisterstückwesen der Schlosserzunft seit dem Jahre 1602 sind wir dank der Erhaltung zweier Meisterstückbücher im Stadtarchiv gut unterrichtet. Im ersten desselben lesen wir: „Demnach bey einem löblichen Handwerk der Schloßer alhie inn dieser freyen Reichsstatt Straßburg dise unordnung eingerissen und bishar inn Übung gewesenn, daß ein jeder Hanndwerksgenoß zu einem Burger alhie angenommen worden, gesindt gehalten und Junge gehalten und auch Knaben gelehret habenn, und also zwischen demjenigen so seines Hanndwerkhs ein Meister ist, und demjenigen so desselbigen unnerfahren, kheinen unnderscheidt gehaltenn, unnd vilmahl der unerfahrene den erfahrenen vorgezogen unnd mit der Arbeit befördert worden. . . . . So hat eine ersame Meisterschaft anngeregts Schlosser Hanndswerkhs des erschienenen 1602 Jahrs dem andern Junii bey unsern Herren den XV um ein meisterstück underthänig angelangt und auch erhalten. Wer bei einer ersammen meisterschaft ansucht und sein Hanntwerk mit Gesind zu treiben begehrt, soll zwei Jahre lang alhie bei einem oder zweien Meistern nacheinander gearbeitet haben.“

Wer sich um das Meisterstück meldete, dem wurde, wenn er die Bedingungen erfüllt hatte, eine Arbeit aufgegeben. Dieselbe bestand anfangs in der Lieferung von zwei Schlössern, „ein Thüren- und ein Trogschloß (Truhenschloß) mit zwei Schlüsseln“. Die Zeit war bei einer solchen Aufgabe gewöhnlich auf sechs Wochen festgesetzt. Anstatt dem Trogschloß erscheint von 1625 an häufig „das Salzmaß“. Dieser Ausdruck kommt von der cylindrischen Form der Kapsel, in welcher sich das „Eingerichte“, oder, wie man es früher nannte, „die Seele des Schlosses“ befand. Die mit dem Eingerichte korrespondirende Form des Schlüssels wird in den Meisterstücksaufgaben genau bezeichnet. So heißt es z. B. in einer Aufgabe von 1646: „Der größte Schlüssel soll mit einem sechsecketen Stern und mit 6 geraden Streiffen, der ander Schlüssel soll mit einem Kleeblatt und auch mit 6 geraden striffen gemacht werden.“ — Eine komplizirtere Aufgabe ist die von 1696, nach welcher das Eingericht gemacht werden sollte mit: „5 richt Scheiben, 2 Kolbenstern inn der mitten ein Stern mit pflitschepfeilen, 2 gerade creutz mit pflitschepfeilen, 2 geraden Kolbengriffen.“ Allmählich erscheinen auch andere Aufgaben, so z. B. 1763 „ein eiserner Cassa-Trog, welcher bestehen soll aus 22 stumpfen Riegeln, darunter die Eckriegel mitbegriffen seind, einem



Wagebalken, Schmiedeeisen, 1701. Städtisches Museum in Straßburg.

Lößriegel, vier Schleppriegeln, sammt Auf- und Zuhaltung, und sollen solche Riegel alle auf einmal aufgeschlossen werden.“ Das letzte Protokoll vom 20. November 1790 verzeichnet als Aufgabe: „Ein Cabinet-Schloß, welches auch zugleich für einen Kastenschloß kann gebraucht werden.“

Von besonderem Interesse sind für uns die Protokolle über das Meisterstück, ein eisernes Gekrems (Gitterwerk) für die neue Kirche, welches Johann Andreas Jost von 1762—1763 gemacht hat, da sich nachweisbar Teile desselben, welche den Brand der neuen Kirche überstanden, in unserer Sammlung erhalten haben. (Abbild. S. 68.) Wir geben diese Protokolle auch als Belag für die ganze Art des Verfahrens.

Im Schlosser-Meisterstück-Protokollum lesen wir:

Dienstags den 30. Martii 1762 erscheint vor denen vier geschwohrenen meisterstückschauern Johann Andreas Jost, der ledige schlossergesell, meister Johann Michael Jost, des auch schlossers und burgers allhier ehelicher sohn, producirt bescheid von gnädigen herren denen herren fünffzehen sub dato 6. hujus mensis et anni vermög dessen ihme vergönaet, in die neue Kirch alhier ein eissernes gekrembs statt meisterstücks bey seinem vater zu verfertigen und einen gesellen zu halten, will solchem bescheid ein genüge leisten, mit bitt ihme sothanes meisterstück aufzugeben.

Ist ihme hierauff auffgegeben worden.

Der den 6. diesses monaths und jahrs bey gnädigen herren denen herren fünffzehen vorgewiessene und approbirte riß, worzu vier Thüren nöthig seynd, wie er der stuckmeister selbsten angegeben hat, so in dem riß noch nicht gezeichnet, die charnières und fisch kan derselbe nach seinem belieben verfertigen, die lincke Thür mit einem riegel unter sich zu befestigen, die rechte Thür mit einem schloß von zwey und einem halben, oder von ein und einem halben tours, je nach deme der platz solches zulassen wird, der schlüssel mit einem Kleeblatt und umgehenden dorn, die garniture kan alsdann nach des schlüssels größe ausgeteilt werden, welches alles der stückmeister sauber und meisterlich auf die schau zu liefern, und den riß hiebey nochmals vorzulegen hat.

Johann Friderich Lobstein
notarius juratus und einer ehrsamen zunfft der schmid zunfftschreiber.

Dienstag den 1. Martii 1763 erscheint in gegenwarth des hochedelgebohrnen, hochedel, vest fromb, fürsichtig, hochweis und hochgelehrten herrn Johann Philipp Dorßners, des beständigen geheimen regiments der herren fünffzehen in löblicher stadt Straßburg hochansehnlichen herrn assessoris, als zu diesser schau hochverordneten herrn Obmanns, vor denen vier geschwohrenen herren meisterstückschauern Johann Andreas Jost, der ledige schlossergesell von hier gebürtig, welcher nachdem er das den 30. Martii 1762 ihme aufgegebene meisterstück meistens verfertiget, gebetten, selbiges zu beschauen unnd zu besichtigen.

Wobey derselbe handtreu ane eydes statt abgelegt, daß er sein vorgewiessenes meisterstück nach dem tenor des den 6. Martii 1762 von gnädigen herren, denen herren fünffzehen ergangenen bescheids verfertiget habe.

Da sich dann folgende fehler hervorgethan haben:

1. Die paloustres haben nicht einerley breite.
2. 1 schnürckel auf der Blattbahn ist 1/2 zoll höher als der ander.
3. Die anschläg vom thürel seind ohngleich.
4. Der pilastre gegen der orgel ist nicht im winckel.
5. Das schloß ist gar zu simple.

Diesem nach seind dem stückmeister solche fehler vorgehalten worden, weilen es aber keine hauptfehler, sondern das stück überhaupt wohl verfertigt ist, dahero soll es, wann es an seinem behörigen platz stehet, gezeichnet und er für einen ehrlichen meister auf- und angenommen werden.

Lobstein,
manu propria notarius et zunfftschreiber.

Zum Schlusse unserer Mitteilungen über das Schlosserhandwerk geben wir eine statistische Notiz über die Herkunft derjenigen, welche sich um das Schlosser-Meisterrecht in den Jahren 1603—1610 bewarben. Unter den nach ihrer Heimat bezeichneten 31 Bewerbern sind 19 aus Straßburg, 1 aus dem übrigen Elsaß, und 11 aus deutschen Orten. Da sich unter den 19 manche Meistersöhne befanden, so lassen die elf, die als Bewerber um das Meisterrecht auftraten, auf eine überwiegende Zahl von Gesellen aus Deutschland schließen. Und dieses Verhältnis blieb das gleiche auch nach der Annexion von 1681. Noch 1776 berichtet der Prätor Baron d'Aubigny nach Versailles: „Dans une ville frontière comme à Strasbourg, qui a été forcée de conserver ses liaisons avec les villes d'Allemagne, d'où lui viennent les 4/5mes des garçons de métier.“

Über den Preis der Rohstoffe erfahren wir einiges aus einer Eingabe der Meisterschaft der Schmiede und Messerschmiede vom 16. Oktober 1629, in welcher sich dieselben wehren gegen eine ihnen auferlegte Taxe betreffend Roßeisen und Radschienen. Hier heißt es: Da sie den Centner Eisen hiebevor für 36 und 38 Schilling haben können, müssen sie jetzo für den Centner schlechter eisen, mit welchem kein Mann gebührlich versorgt, 4 Reichsthaler, das mittelmäßig Eisen für 4 reichsthaler 5 und mehr schilling, das besser eisen p. 5 Reichsthaler verkauffen, wobei auch dieses in acht zu nemmen, daß sie bei diesen Kriegsleufften fast kein gesind bekommen, oder doch doppelt belohnen müssen. Der Centner von 104 Straßburger Pfund (= 102 Pfund französisch), den man also früher um ℳ 5,76 oder ℳ 6,08 gekauft hatte, war somit auf ℳ 18,56 oder für das bessere Eisen auf ℳ 23,20 gestiegen. Zum Vergleiche bemerken wir, daß der Centner (100 Pfund) geschmiedete Hufstäbe heute zu ℳ 7, geschmiedete Reife und Grobeisen zu ℳ 6,75 und die beste Sorte schwedisches oder englisches Schmiedeeisen zu ℳ 12 gehandelt wird.

Jene Abteilung der Zunft, welche die Schwertfeger und Langmesserschmiede in sich schloß, war schon früh zu Bedeutung gelangt.

Sie durfte sich in der Zeit um 1450 hervorragender Meister rühmen. Es war dies der Schwertfeger Holm, Vater und Sohn. Wir werden mit ihnen bekannt infolge einer Verwahrung, welche Andreas Holm gegen den Vorhalt des Burggrafen, des mit der Beaufsichtigung der Waffentüchtigkeit der Stadt beauftragten Beamten, einlegte. Der Burggraf hatte mitgeteilt, wie man in den alten Ordnungen finde, daß kein Meister mehr denn einen Knecht haben solle. Holm erwidert: Sein Wesen habe andere Gestalt als die der andern Meister des Handwerks. Schon sein Vater sei seiner Arbeiten wegen berühmt gewesen. Diesen Ruf habe er überkommen, so daß man vor langen Jahren aus weiten Königreichen und Fürstentümern sie besucht und ihres Werks begehrt habe. Sollte er nunmehr nur einen Knecht halten, so könnte er solchen Aufträgen nicht mehr nachkommen, aber auch die Knechte aus fernen Landen, die danach trachteten, in seiner Werkstatt zu arbeiten, würden nicht mehr kommen. Und es wäre dieser ehrlichen Stadt verächtlich, wenn solche gute fremde Knechte nicht mehr nach Straßburg kämen.

Wie sehr man auch in späteren Zeiten noch bemüht war, diesem Handwerk die ihm mit Rücksicht auf die mannigfachen Dekorationstechniken des Ciselirens, Ätzens, Tauschirens u. s. w. besonders notwendige künstlerische Ausbildung zu erhalten, zeigen die Vorschriften über das Meisterstück der Schwertfeger und Langmesserschmiede von 1737. Das Meisterstück soll „bestehen in einem silbernen mit Blattgold verguldeten Degengefäß, darauff sollen römische und Europäische, teils zu Pferd sitzende, und teils zu Fuß stehende Figuren sich befinden, wie das bey unsseren gnädigen Herren den Herren fünfzehnern würklichen producirte und approbirte model und Zeichnung ausweist." Die Geschworenen Stückmeister legen die Zeichnung dem Bewerber um das Meisterrecht, dem „Stückmeister" vor, und dieser ist verbunden, sie vor den Geschwornen abzuzeichnen. Ist die Abzeichnung geschehen, so steht dem Stückmeister frei, das Modell „in wachs zu possiren oder auszuhauen", „doch bei dem dazu ernannten Geschwornen in seinem Haus"; ist das Modell für gut befunden, so kann er es von Silber gießen lassen, und bei einem von den Geschworenen in seinem Haus fertig stellen. Der 5. Punkt der Ordnung lautet sodann: „Soll an denen figuren sowohl menschen als pferdt nach guther Zeichnung die gesichter, ärm, füß, die gewand als auch die haar glänzend ciselirt sein, damit unter diessem allem nichts weisses von Silber zu sehen hervor kombt, dann solches vor einem großen Fehler zu achten, vornehmlich aber, so das Stück nicht nach abgemalter guth befundener Zeichnung wohl außgemacht und cisilirt ist, massen dieses das haubtwesen eines meisterstücks ist, und welcher stückmeister solches nicht thut, dem soll es verworfen werden." Drei Monate Zeit wurden dem Stückmeister gegeben, jede Woche mehr kostete „15 Schilling Straff". Als Schauer waren bestimmt zwei Meister Langmesserschmiede und ein Meister Schwertfeger.

Wir brauchen nach Anführung dieses Dokuments nicht erst hervorzuheben, wie solche Maßnahmen, selbst wenn sie nicht mit rücksichtsloser Strenge durchgeführt wurden, den Gesellen aneifern mußten, Auge, Geschmack und Hand nach allen Kräften auszubilden, wie sie anderseits aber auch geeignet waren, die Zunft von „Stimplern" und Unfähigen rein zu halten und dem Handwerk den sprichwörtlichen goldenen Boden zu bewahren.

Im vorigen Jahrhundert, etwa von 1750 ab, war Straßburg eine der Hauptstätten der Wagenfabrikation. Der Grund, aus dem die Blüte eines Handwerks entsteht, ist immer die Tüchtigkeit Einzelner. Dies wird auch hier der Fall gewesen sein. Erhalten und befördert wurde diese Blüte wohl dadurch, daß das Stadtregiment selbst mit seinem „Herrenstall" einen gewissen Luxus in Fuhrwerken trieb, daß von den Herren des „hohen Chors", dem Domkapitel jeder seine Kutsche besaß, daß die sogenannte höhere Gesellschaft, bei dem Zustand der Straßen und der Strenge der geselligen Formen sich vielfach des Wagens bediente, daß unter den Studenten sich ein zahlreicher und vermögender Adel befand, der an Wagen und Pferd sein Gefallen hatte, und daß Straßburg der besuchteste Durchgangspunkt für die vielen Fremden war, die von Osten her nach Paris reisten. Die Kutschen waren — wie wir einigen Eingaben an den Rat aus der Zeit nach 1750 entnehmen — „eines der wesentlichsten Teile des Commerces" geworden, und die Meisterschaft der Schmiede durfte sich billig rühmen, „vieles zu diesem Renommé beigetragen zu haben; schon vor 18 Jahren seien die ersten Kutschenfedern und mehrere schöne Arbeit hier verfertigt worden, auch seien diese Federn und Schwanenhälse von

hier nach Rastadt und andern Orten geschickt worden, um dergleichen Arbeit außerhalb verfertigen zu lassen". Es wird späterhin (1789) betont: „Es ist wahr, daß ehedessen die Stahlarbeit von englischen und französischen gutschenwägen immer zu Paris hat müssen gemacht werden; wir aber angefeuert, ehre und ruhm unserer werkstatt zu machen, können und dürfen uns flattiren, daß wir uns auf das äußerste bemüht haben, diese arbeiten sie mögen bestehen in waß sie wollen, so gut wie in Paris und England zu verfertigen, es bestehe in Federn oder was mann von unserm Handwerk der schmiede haben will."

Solch begründetes Selbstbewußtsein eines Handwerks kann nur angenehm berühren. Es muß anerkannt werden, daß, wenn heutzutage dieses Selbstbewußtsein nur mehr in ganz vereinzelten Fällen seine Berechtigung hätte, so doch die Schuld für den Rückgang des gewerblichen Lebens in Straßburg in den allgemeinen Verhältnissen begründet war, und nicht in erster Linie den Handwerkern zur Last gelegt werden muß. Mit der Abschaffung des alten Zunftwesens, welches als Rechtsinstitut in einen Zustand der Veraltung geraten war, für die Tüchtigkeit der Arbeit aber, wie wir gesehen haben, bis zuletzt Vorzügliches leistete, gingen mit den Schäden auch die Vorteile zu Grabe, und ohne Zusammenhalt, ohne gute Lehre, Tradition und Muster stand der Einzelne hilflos dem maschinellen Großbetrieb, und den anderwärts durch Maßnahmen des Staates begünstigten Konkurrenten gegenüber.

Kronleuchter für elektrisches Licht im Stadttheater zu Halle a. S.

Mit Abbildungen.

Das elektrische Licht hat trotz seiner außerordentlichen Verbreitung während der letzten Jahre wesentliche Veränderungen in der Ausgestaltung der Beleuchtungskörper bisher nicht hervorgebracht. In Läden, Restaurants und Privatwohnungen, soweit das elektrische Licht in letztere schon vorgedrungen, hat man sich im allgemeinen begnügt, an den vorhandenen Gasbeleuchtungskörpern Vorrichtungen für das neue Licht anzubringen oder neue Kronleuchter unter entsprechenden Veränderungen für diese Räume herzustellen. Nur vereinzelt sind Versuche gemacht, namentlich unter Benutzung der Glühlichtbirnen, zu neuen Formen zu gelangen: München hat hierin besonders gelungene Stücke hervorgebracht, die z. T. auch in der Zeitschrift des dortigen Kunstgewerbevereins veröffentlicht sind. Doch ist es bisher immer bei vereinzelten Arbeiten geblieben, der mehr oder minder geistvolle Einfall der betr. Künstler mochte nicht nach Jedermanns Geschmack sein, eine endgiltige Lösung hat die sehr dankbare und lohnende Aufgabe noch nicht gefunden: die alte Form der Gaskronen beherrscht noch das Feld.

Wohl aber hat das neue Licht in den großen Räumen: Festsälen, Hallen, Theatern 2c. — wie schon Julius Lessing 1878 bei Erwähnung der Beleuchtung der Musikhalle des Trocadero-Palastes prophezeit hatte — die alten Beleuchtungskörper außer Kurs gesetzt: statt künstlerisch ausgestalteter Kronleuchter, Kandelaber, Armleuchter spenden jetzt riesige schmucklose Glaskugeln an Drähten hängend ihr bläuliches Licht. Der Unterschied zwischen dem Beleuchtungskörper eines Festraumes, einer Straße oder einer Fabrik hat aufgehört. Die Forderung „Mehr Licht" war der Kunst bisher nicht günstig. Freilich ist dabei im Auge zu halten, daß es sich bisher immer noch um Versuche gehandelt hat, um ein Übergangsstadium, wo es galt die Verwendbarkeit des Lichts zu probiren. Jetzt, nachdem die Versuche zu gesicherten Resultaten geführt haben, wird der Kunst ohne Zweifel wiederum ihr Recht werden, man wird ihr zurückgeben was ihr genommen ist.

Einen sehr gelungenen Versuch in dieser Richtung hat man bei der Gestaltung des Kronleuchters im neuen Stadttheater zu Halle a/S. gemacht. Das elektrische Licht gestattet von vorn herein eine völlig andere Anordnung der einzelnen lichtspendenden Teile als das Gas: letzteres verlangt die bequeme Zugänglichkeit der einzelnen Flamme, schon zum Zweck des Anzündens; ferner muß die Richtung der Gasflamme stets vertikal sein, beides ist beim Glüh-

licht nicht nötig resp. gleichgiltig. Diese Faktoren sind in erster Linie maßgebend gewesen bei der Gestaltung des Lüsters, von dem wir in Fig. 1 eine Ansicht geben. Das Ganze zeigt die Form eines hängenden Korbes, dessen inneres Gerüst aus Eisen konstruirt ist; die sichtbaren tragenden und bindenden Teile sind aus Bronze hergestellt. Vom oberen Rand, welcher durch ein Bronzenetzwerk in organischen Zusammenhang mit der Deckenteilung gebracht ist, ziehen sich Bronzeguirlanden zur Mitte der Einziehung herab; ebenso schlingen sich Guirlanden um den breiten mit Masken geschmückten Gurt. Zwischen den konstruktiven Teilen sind die offenen Felder



Fig. 1. Kronleuchter für electrisches Licht im Stadttheater zu Halle a. S.

mit Perlenschnüren von Opalglas verdeckt. Bei den Glaskörpern hat man erfreulicher Weise mit den unglücklichen steifen Prismen gebrochen, die stets ein unruhiges, zuckendes und glitzerndes Licht geben. Die Anordnung und Verteilung der Glühlampen erhellt aus Figur 2 und 3: im Innern des Lüsters sind deren 58 (bei D, E, F, G), außen in den Guirlanden (A, B, C) sind um die Masken (H und I) im Ganzen 103 angebracht.

Fig. 2. Durchschnitt und Konstruktion des Kronleuchters.

Fig. 3. Durchschnitt und Verteilung der Glühlampen.

Alles übrige ergiebt sich ohne weiteres aus den Abbildungen, welche uns von Herrn A. Riedinger in Augsburg in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt sind. Die Wirkung des Ganzen war am Eröffnungstage des Theaters geradezu überraschend: ein mildes, gleichmäßiges Licht, durchsetzt mit einzelnen bunten Flammen, die durch farbige Glasbirnen erzielt waren, durchflutete den Raum. Der Kronleuchter selbst erschien als die sich senkende Mitte des prächtigen Plafonds: die Bronzeteile umrahmten blinkend die strahlenden Glaskörper. Man darf dem Theater und den Künstlern zu dieser Leistung Glück wünschen, die ohne Zweifel der Ausgang mancher Neubildung werden wird.

Der Entwurf des Ganzen rührt von dem Erbauer des Theaters Heinrich Seeling in Berlin her, namentlich hat er den sehr glücklichen Gedanken der Guirlanden gehabt. Die Ausführung lag in den bewährten Händen von L. A. Riedinger in Augsburg. Das Verdienst der sorgfältigen Detaillirung, bei den die Guirlanden Leben gewannen, die schönen vom Bildhauer Vogel trefflich modellirten Masken ihr charakteristisches Gepräge erhielten, gebührt Oskar Detreux in Augsburg, dessen Name neben dem Seelings hier vor allen zu nennen ist. Er hat überhaupt die zum Teil sehr schwierigen, weil völlig neuen Arbeiten in der Fabrik geleitet und überwacht, wesentlich unterstützt durch die Ciseleure Burkhardt und Schmidt. Bemerkt muß noch werden, daß die Arbeit sehr schnell in wenigen Monaten zu leisten war und während dieser Zeit alle Beteiligten in angestrengtester Thätigkeit hielt.

Der Kronleuchter ist neben dem Vorhang die Hauptzierde des schönen Theaters in Halle; er ist aber zugleich ein Zeichen schönen bürgerlichen Gemeinsinns, insofern ihn ein Privatmann, Herr Bankier Lehmann seiner Vaterstadt gestiftet hat.

A. P.



Füllung von dem Tiroler Schubkastenschrank im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

Der Tiroler Schubkastenschrank im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

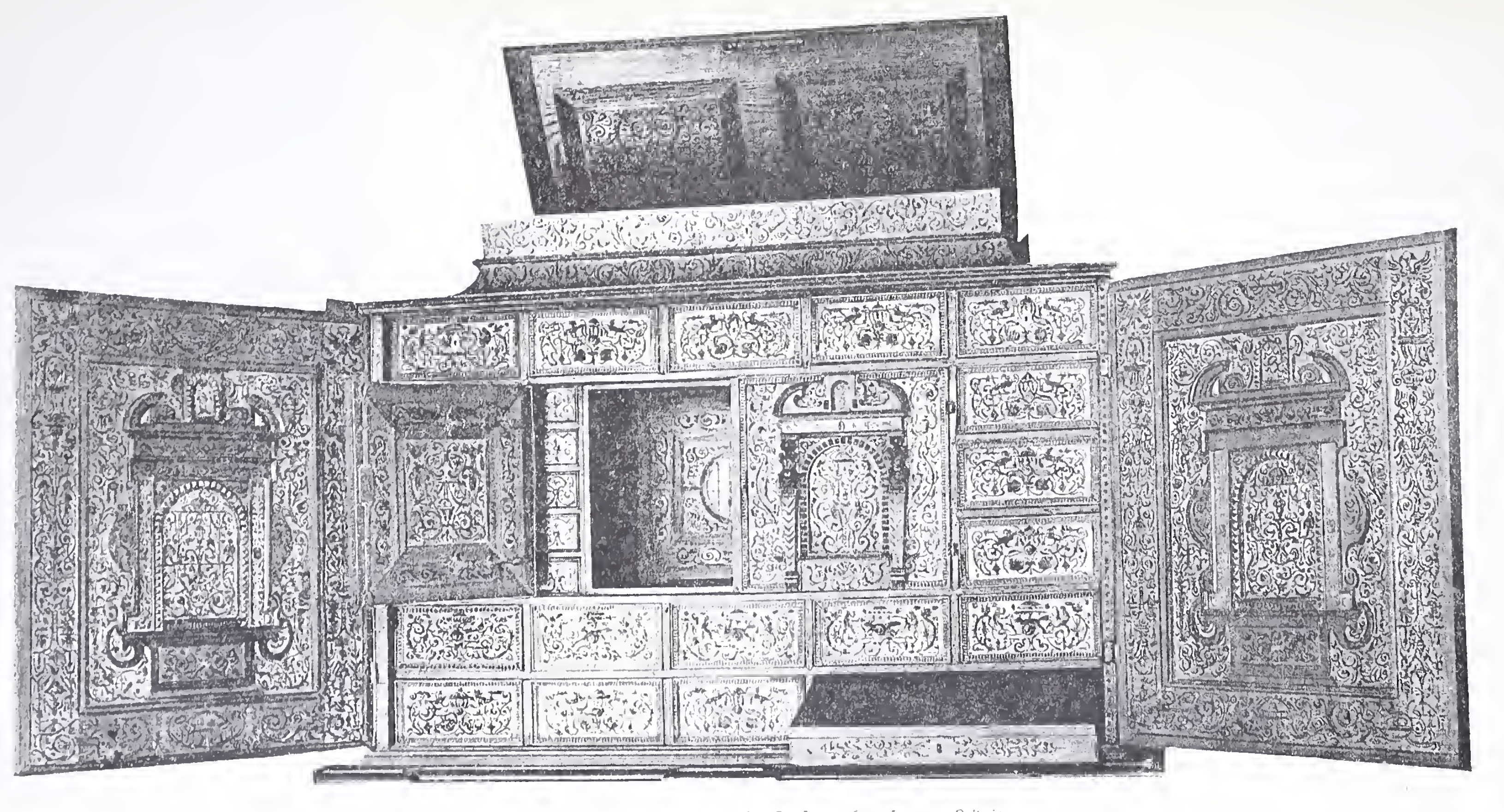
Mit Abbildungen.

Im ersten Hefte des laufenden Jahrgangs gaben wir eine farbige Abbildung von einer der inneren Thüren eines Prachtmöbels, welches zu den bedeutendsten Stücken des Leipziger Kunstgewerbemuseums zählt.

An unsere damalige Bemerkung anschließend bringen wir nunmehr eine Gesamtansicht des Kastens mit aufgeschlagenen Thüren. Der Untersatz, auf dem derselbe vordem vermutlich gestanden hat, ist nicht mehr vorhanden oder doch nicht mit in den Besitz des Museums gelangt. Die Form dieser Untersätze gleicht meist der eines Tisches mit vier gedrehten, unten durch Querzargen verbundenen Füßen; häufig haben diese Kästen, im 17. Jahrh. Schreibtische genannt, gar keinen Untersatz gehabt, sondern wurden einfach auf einen Tisch gestellt. Die Länge unseres Möbels beträgt 1,25 m, die Höhe bis zum Rande des Aufsatzes, der einen flachen Behälter mit einer nach oben aufschlagenden Klappe bildet, mißt nahezu 1 m, die Tiefe 0,49 m.

Die Bestimmung des Möbels läßt sich aus dem kleinen Pulte erkennen, welches den Raum von zwei der Schubkasten einnimmt; deren 21 die innere Öffnung oben und seitwärts in einer, unten in zwei Reihen umfassen. Auf unserer Abbildung ist das Pult herausgeschoben und zeigt die bei geschlossenem Schranke nach einwärts gekehrte Seite. Die Pultfläche, die in der Autotypie als eintönige dunkle Fläche erscheint, ist in ähnliche Weise ornamentirt, wie die übrigen sichtbaren Flächen des Möbels, das vermutlich im Prunkzimmer eines vornehmen Hauses als Schaustück diente. Viel benutzt ist dasselbe auf keinen Fall gewesen, da es sich einer vorzüglichen Erhaltung erfreut. Nur die Außenseiten der Thüren und die Seitenwände haben durch allerlei Unbill gelitten, und einige schadhafte Stellen sind von ungeschickter Hand ausgebessert.

Gefertigt ist das Möbel aus Eschenholz; die sichtbaren Außen- und Innenflächen sind mit Birnbaumholz fournirt, dessen gelber Ton auf dem dem ersten Hefte beigegebenen Farbedrucke etwas zu hell erscheint. Den ungemeinen Reichtum der eingelegten Arbeit, welche alle Flächen überspinnt, läßt schon die Gesamtansicht erkennen; derselbe stellt sich noch deutlicher dar in den Einzelheiten, welche, von dem Architekten Paul Richter in Leipzig mit großer Sorgfalt aufgenommen und gezeichnet, diese Zeilen begleiten. Die beiden äußern Thüren zeigen auf der Innenseite, die innern kleinern Thüren auf der Außenseite ein im barocken Sinne gedachtes portalartiges Mittelstück, dessen braun gebeiztes Gebälk plastisch vorspringt und auf den innern Thüren von zwei hermenartigen Figuren von tiefbrauner Färbung getragen wird.



Tiroler Schubtastenschrank, 17. Jahrh. Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.





Die barocken Architekturformen weisen ebenso wie die grotesken Motive des Schmuckwerks auf das 17. Jahrhundert und auf einen Künstler hin, welcher in den Stichen der Ornamentisten des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts gut zu Hause war.

Noch deutlicher sprechen für das 2. oder 3. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts die figürlichen Darstellungen auf der Außenseite der äußeren Thüren. Hier erscheint in einem Oval, welches die Mitte der ebenfalls mit zierlichen Grotesken überdeckten Fläche einnimmt, je ein Ritter in Staatstracht mit breitkrämpigem konischen Federhute und geschwungenem Schwerte auf einem reich aufgezäumten Pferde. Hut, Bart, Koller und Kragen (bei dem einen flach aufliegend, bei dem andern als Halskrause gestaltet) tragen den Stempel der Zeit zu Anfang des dreißigjährigen Krieges. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit einer Stadt, deren phantastisch und ungeschickt gezeichneten Thoren und Türmen wir häufig auf Arbeiten dieser Zeit begegnen.

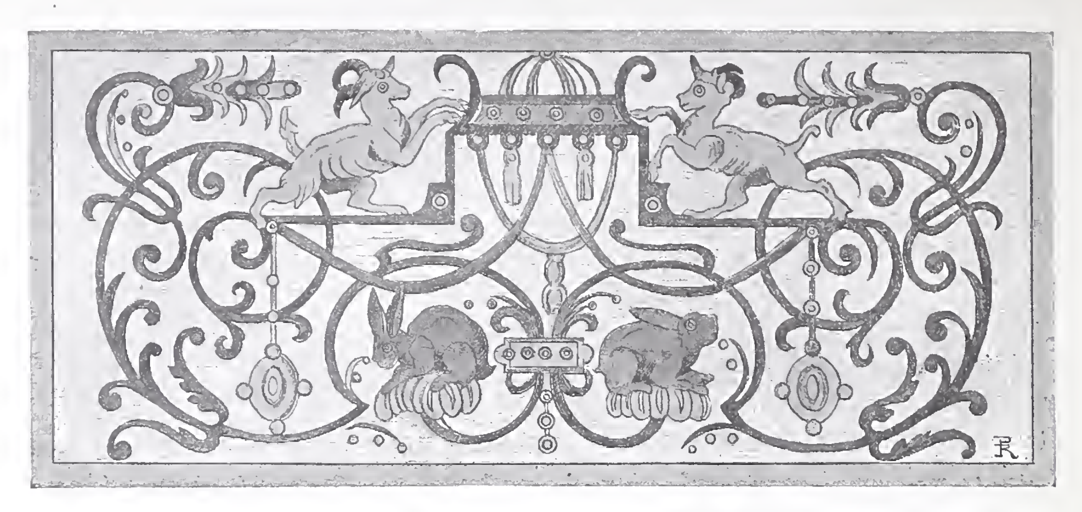
Das Schmuckwerk der Innenseiten stimmt bei den beiden Thüren überein (vergl. die beigegebene Tafel), ebenso auch die Verzierung der kleinen Innenthüren. Die Rückwand des Hohlraumes zeigt auf dem Mittelfelde einen ausschreitenden Löwen. Rechts und links ist der Innenraum von je fünf kleinern Schubkästchen flankirt, von denen die linke Reihe auf unserer Abbildung sichtbar ist.

Auf den Vorderseiten der Schubkasten wechseln zwei ornamentale Erfindungen mit einander ab. Auf der einen sitzen auf dem Rankenwerk zwei Affen, von denen der eine dem andern, der mit einem Spieß bewaffnet ist, einen Fuchs zutreibt (vergl. die Abbildung S. 75). Auf dem Gegenstück erscheinen als figürliche Elemente oben zwei sich entgegenspringende gehörnte Vierfüßler, deren zoologische Bestimmung schwer fällt, unten zwei sich den Rücken kehrende sitzende Kaninchen (vergl. S. 78). Die Füllung, welche unsere Abbildung auf S. 61 zeigt, schmückt den Untersatz des architektonischen Zierwerkes der beiden Thüren, von welchem bereits oben die Rede war.

Schließlich sei noch bemerkt, daß dieses Prachtstück eingelegter Holzarbeit im Jahre 1880 für die Leipziger Sammlung von einem Händler für den mäßigen Preis von 1000 Mark erworben wurde. S.



Thürklopfer, Schmiedeeisen. Italien, 16. Jahrh. Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.



Füllung von dem Tiroler Schubkastenschrank im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

Kunstgewerbliches aus München.

Von H. E. von Berlepsch.

Noch ist es nicht gar lange her, da glaubten gar viele, die politische Einheit Deutschlands werde eine Parallele finden in seinen künstlerischen Äußerungen. Spezifisch deutsche Kunst, folglich auch spezifisch deutsches Kunstgewerbe, war die Parole, und ein donnerndes Anathema wurde all jenen entgegengeschleudert, die, selbst wenn es auch nur ganz bescheiden geschah, leise Zweifel hegten, ob die Verheißung, daß die alten Meister eine glorreiche Auferstehung feiern würden, ganz und gar in Erfüllung gehen werde. Geschmack und patriotische Überzeugungstreue gingen scheinbar Hand in Hand; von der „Mode" getraute man sich kaum zu sprechen. Und dennoch war es eine solche. Sie ist noch nicht vorbei, aber sie wird vorübergehen, denn die Zahl derer, die anfangs enthusiastisch der Wiederkehr braungetäfelter Stuben mit Butzenscheiben entgegenjubelten, ist um ein beträchtliches kleiner geworden, ja, Fama sagt sogar, daß hier und dort dergleichen Hausrat bereits wieder zum Verkauf ausgeboten würde, weil — — nun, weil's die Leute eben satt bekommen haben und etwas anderes sehen möchten. Und wer anders, als diejenigen, welchen die nötigen Mittel zu Gebote stehen, macht schließlich die Mode? Das zu untersuchen ist nicht Sache vorliegender Zeilen; aber wem es darum zu thun ist, sich Rechenschaft darüber abzulegen, der wird die einzelnen Faktoren bald bei einander haben; das Hauptschlagwort dürfte wohl heißen „Übersättigung", und gegen dieses Gefühl läßt sich bekanntermaßen nur sehr schwer aufkommen. Nun sind wir ja trotz der zahlreichen Kunstpächter glücklicherweise auch hier so weit, nicht mehr an einen alleinseligmachenden Geschmack glauben zu müssen, und vielleicht wird gerade infolge verschiedener künstlerischer Anschauungen eine reichere Zahl von künstlerischen und kunstgewerblichen Ideen großgezogen, die Art der technischen Gestaltung je nach der äußeren Erscheinung eine mannigfaltigere, nicht auf einen bestimmten Stil allein hinarbeitende, und die Tüchtigkeit der einzelnen Leistung braucht also darunter gar nicht zu leiden, paßt sie sich schließlich auch nicht gerade ganz genau diesem oder jenem Geschmackskodex an. Chacun à son goût, wird die Parole lauten, und obwohl wir uns die Schattenseiten solch divergirender Anschauungsweisen nicht verhehlen, so ist es vielleicht auf der andern Seite wieder zu begrüßen, daß einseitigem Kopiren damit ein Riegel vorgeschoben wird. Mögen die Einflüsse kommen, woher sie wollen, das ist ganz gleich, wenn dabei nur die richtigen Endpunkte des Stils und des guten Geschmackes nicht verloren gehen; und so wird denn die Erlaubnis zu einer freieren Benutzung des bis anher viel gebrauchten aber wenig zugänglichen Kupferstichkabinets dann genehmigt werden, wenn die alten Meister halt in Gottes Namen wieder — aus der Mode sind. Dafür erfreuen sich dann andere Sammlungen, auch wohl ausländische Bazars einer stärkeren Frequenz seitens jener, welche ihre

Namen in erster Linie mit dem Münchener Kunstgewerbe in Verbindung bringen.

Die Leistungen des Münchener Kunstgewerbes fangen an, einen universelleren Charakter anzunehmen, als dies unter dem einseitigen Regime der deutschen Renaissance der Fall war, womit ich übrigens den technischen Leistungen dieser Stilrichtung durchaus nicht zu nahe getreten sein will betreffs ihrer tüchtigen und soliden Ausführung. Unsere Handwerker, das sei ihnen durchweg nachgerühmt, sind tüchtige Leute, die sich verhältnismäßig ungemein schnell aus dem Schlendrian einer langweiligen, formlosen Zeit herausgearbeitet haben und den entwerfenden Künstlern durch die Ausführung nach Kräften beistehen. Und wo einmal solch ein Kern gesunden handwerklichen Könnens sich entwickelt hat, wie das in München der Fall ist, da bedarf es sicherlich nur der verständigen, vor allen Dingen aber auch selbst leistungsfähigen Leitung an maßgebender Stelle, um an ein Auslöschen der frischen Arbeitskraft nicht sobald denken zu lassen. Daß nicht da und dort noch viel zu lernen übrig bleibt, soll damit nicht gesagt sein. Wenn man die mehr und mehr sich einbürgernden Produkte asiatischer Herkunft in manchem Punkte vergleicht mit den unsrigen, dann kann man sich der Ansicht, sofern man es ehrlich meint, wohl nicht entziehen, daß diese chinesischen und japanischen Kunstgewerbe-Kameraden eigentlich verteufelt gefährliche Konkurrenten werden könnten. Wer vermag es zu sagen, ob sie lediglich an ihre traditionellen Formen gebunden sind, oder nicht am Ende gar mit jener Leichtigkeit, mit der sie europäische Sprachen lernen, auch eines schönen Tages mit künstlerischen und kunstgewerblichen Leistungen auftreten, die, aus energischem Studium unserer Kunstdenkmale hervorgegangen, nun auch die Sprache dieser sprechen, wenn vielleicht auch anfangs nicht ganz korrekt, aber der gänzlichen Vervollkommnung dennoch fähig! So gut wie wir kopiren, dürften es diese Leute am Ende auch fertig bringen, und wenn man dazu vollends ihre fabelhafte Kunstfertigkeit nimmt — „dann verzehnfachen wir die Zölle“ hör' ich eine Antwort mir in die Ohren brummen. Ja, wenn's damit gethan wäre!

Übrigens will ich ja von einigen Münchener kunstgewerblichen Leistungen sprechen. Ich kam nur gerade so ins andere hinein, weil ich eben ein paar reizende Naturabgüsse aus Antimon in einer Handlung japanischer Gegenstände gekauft hatte, die ich unterwegs genau betrachtete, Abgüsse von kleinen Schildkröten, Fröschen &c. &c., das Stück für wenig mehr denn eine Mark, und das in Metall! Bei uns kostet ein Gipsabguß ebensoviel oder mehr.

Prof. Fritz von Miller hat im Kunstgewerbeverein mehrere solche von ihm gemachte Naturabgüsse in künstlerisch vollendeter Form ausgestellt, die außerordentlich fein behandelt sind, denn an den zierlich bewegten Eidechsenkörperchen, die, aus edlem Metall gefertigt, über die farbige Unterlage (ich konnte das Material oder Mineral nicht erkennen, es stimmte aber in der brüchigen Form sowohl als auch in der Farbe zu den glänzenden metallischen Amphibien) behende hinzuklettern scheinen, hat die Hand des Ciseleurs stellenweise geschickt nachgeholfen. In manchen Partien aber ist der reine, unverfälschte Naturabguß vortrefflich erhalten, so in der schuppigen Haut des Rückens, die sich bei den geschmeidigen Wendungen solch eines Tierchens in kleine Fältchen zusammenlegt, an den Füßchen &c. Als vortrefflich in dieser Art ist, von demselben Künstler herrührend, ferner zu verzeichnen ein Bronze-Naturabguß eines umgestülpten Blattes, auf dem ein Frosch sitzt, offenbar Reminiszenzen der japanischen Abteilung auf der Nürnberger Ausstellung des Vorjahres.

Unter den übrigen Metallarbeiten, die sich durchschnittlich nicht weit über die talentvolle Mittelmäßigkeit oder mittelmäßige Talentirtheit erheben, sticht immer J. Lichtinger mit seinen geschickt gearbeiteten Zinnwaren und Beschlägen hervor, ebenso wie bei den Schlosserarbeiten die kleinen Handleuchter, Nachtlämpchen und dergleichen von Kirsch, einem überaus tüchtigen Kunstschlosser, sowie ähnliche Sachen von Schmidt, Soller und Kölbl als gute Leistungen bei relativ niederen Preisen zu verzeichnen sind. Wie man's nicht machen muß, lehrt eine Hängelampe aus Messing, von Schreiber, die allem Anschein nach orientalisch sein soll. Gerade das, was ähnliche orientalische Produkte auszeichnet, die leichte, in einfachen Mustern, Buckeln, Sternen u. s. w. gehaltene Treibarbeit fehlt hier, und lediglich das Blech spielt ohne irgendwelche gemusterte Zugabe die Hauptrolle. Von Mack sind einige hübsche Bronzesachen zu verzeichnen, Handspiegel und dergl. An Schmucksachen ist dermalen wenig vorhanden.

Was die Arbeiten in Leder betrifft, so ist Attenkofer durch einige sehr hübsche Sachen in Pressung und geschnittener Arbeit vertreten, darunter ein kofferartiges Kästchen mit gewölbtem Deckel, das auf seiner Oberfläche sehr geschickt geführte Ornamente wie auch gut gezeichnete Figuren aufweist. Einzelnes Gute der nämlichen Gattung ist unter der Ausstellung von Hulbe in Hamburg zu finden. Grob dagegen in den Farbenkontrasten sind Stühle mit gepreßtem Sitz und Rücklehne (von Klöpfer in München), welch letztere mit den Farben nur gerade so heraus knallt. Die Anwendung etwas stumpferer Töne dürfte entschieden nichts schaden, wenigstens einem verfeinerten Geschmacke gegenüber nicht; ob die farbigen Pressungen am Ende Bestellung eines Münchener Kunstliebhabers waren, weiß ich nicht; das würde die Sache allerdings ändern.

Unter den Möbeln spielt noch immer der architekturartig entwickelte Kasten des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts, dann jene Kategorie von Stühlen, die spaßweise nicht ganz mit Unrecht als „Folterstühle" bezeichnet werden, eine große Rolle. Wohlthuend durch die Einfachheit der Anordnung, die Anspruchslosigkeit der Erscheinung und dennoch wohl überlegte Anbringung des geringen plastischen Schmuckes wirkt ein Schrank von O. Fritzsche, mit gestochenen Füllungen und ganz zierlichen, gotisirenden Halbsäulchen; nicht minder ein Büffetschrank mit eingelegter Arbeit von einfachem, sorgfältig ausgeführtem Muster, wie denn auch die Gesimse und Verkröpfungen von untadelhafter Genauigkeit sind. Das Möbel, im Stil Louis XV., rührt vom Schreinermeister Dill her. Walch in Berchtesgaden macht seine geometrischen Muster in gestochener Arbeit genau noch mit derselben Langenweile wie vor Jahren; sehr flott dagegen in der Führung des Schnitzmessers sowohl als im Entwurfe des Ganzen ist ein Rococospiegelrahmen von Anton Pütterich (nicht zu verwechseln mit dem Hofvergolder gleichen Namens) und lustig wirken die gebrannten Arbeiten von Hesser. Was für ein Kobold auf das Klavier von Franz Lechner ein Musikstück, betitelt „Phantasiestücke" legte, weiß ich nicht. Der Titel steht offenbar zum Extérieur des Klaviers in keiner Beziehung. Wie immer, hat die Firma Radspieler einige pikante Rococoschnitzereien mit mäßiger Bemalung in der Ausstellung; der Spiegel mit der Früchtewurst ringsum ist wohl ein bischen weniger gut gelungen.

Große Bestellungen hat Fürst Karl von Rumänien in München für die Ausschmückung seines Schlosses in Sinaia gemacht. Dahin gehören auch zwei beinahe lebensgroße, holzgeschnitzte Figuren vom Bildhauer Carl Fischer. Die eine stellt Jost Niklaus, Graf zu Zollern, die andere den derselben Familie angehörigen mit Namen „Eitelfritz" betitelten edlen Herrn dar, beide in voller Rüstung, der eine gotisch, der andere in Renaissance. Ohne Zweifel schwebten dem Künstler die Figuren des Kaiser-Max-Denkmales zu Innsbruck vor, und er hat, was die äußere Seite der Erscheinung betrifft, an jenen offenbar viel Technisches gelernt.

Unter die Holzarbeiten, die wie für eine Fassade berechnet aussehen, gehört ein gewaltiges Büffet, entworfen vom Baurat Schulze, ausgeführt von Steinmetz für das fürstl. Taxis'sche Palais zu Regensburg. So gut wie die Arbeit vom handwerklichen Standpunkte aus zu nennen ist, so verfehlt ist sie in ihrer Anordnung. In der zweiten Etage, wenn ich die einzelnen Abteilungen so nennen soll, toskanische Säulen, gegen welche die Karyatiden des Untersatzes die reinsten Heringsseelen sind, die schweren Baluster der Mittelabteilung und anderes mehr, das sind Dinge, die an und für sich betrachtet recht gut sein mögen, in dieser Zusammenstellung aber auch gar nicht zusammen passen. Dabei hat das Ganze, trotz seiner wehrhaften Erscheinung, nichts von dem, was man als gute Silhouette bezeichnen könnte. Am passendsten wäre es jedenfalls für eine Speiseanstalt für schwere Reiterei.

Unter den keramischen Produkten fielen mir ein paar Platten in majolikaartiger Ausführung auf, japanische Motive darstellend. Das dürften wir nun füglich bleiben lassen, denn dergleichen Nachahmungen entbehren, zumal wo es sich um figürliche Typen handelt, durchaus der Originalität, und echte Ware ist schließlich, alle andern Vorzüge mit eingerechnet, bedeutend wohlfeiler. Dagegen aber haben andere Erzeugnisse derselben Gattung und derselben Werkstatt, M. v. Heider, einen Vorzug. Es sind Imitationen von alten Majoliken, die, in rein dekorativer Absicht gemacht, was Farbe und Zeichnung anbelangt, zuweilen als gut gelungen zu bezeichnen sind, und zweifelsohne als Zierglieder inmitten von Holzarchitektur, als Wanddekoration beispielsweise, eine

angemessene Verbreitung finden werden. Ist auch da und dort noch jene Freiheit der Behandlungsweise nicht erreicht, welche die alten Majoliken mit ihrer verhältnismäßig bescheidenen Palette erreichen, so ist doch damit, besonders weil die Preise niedrig sind, der Dekoration von Innenräumen ein neues, ganz wesentliches Glied angereiht worden, das in mannigfachster Weise seine Verwendung finden mag. Wünschenswert erscheint es allerdings dabei, daß der Malerei unter Glasur, die ja allein charakteristisch für das Material ist, nicht mehr nach dem Brande durch Auftrag von Porzellanfarben nachgeholfen würde, um z. B. einen völligen Fleischton statt der einfachen gelben Schatten zu bekommen. Ebenso dürften sich bei den landschaftlichen Teilen etwas weniger schwere Farben empfehlen, da diese der figürlichen Komposition weh thun, ja sie stellenweise geradezu erdrücken. Einzelne Exemplare dieser Platten jedoch dürfen wohl als mustergiltige bezeichnet werden. Die Darstellungen sind meist alten Meistern entlehnt, und die Naivetät derselben ist oft recht glücklich nachgeahmt.

Kleine Mitteilungen.

Vereine und Museen.

Rd. **Brünn.** Das Mährische Gewerbemuseum hat soeben seinen „Direktions-Bericht für das Jahr 1885/86" ausgegeben. Derselbe enthält neben den allgemeinen Mitteilungen eine Anzahl statistischer Tabellen, welche in übersichtlicher Anordnung das Gedeihen und die Ausdehnung des Museums nach allen Seiten hin seit 1875 erkennen lassen, namentlich den schnellen Aufschwung unter dem jetzigen Direktor Procop, welcher seit 1884 an der Spitze steht, illustriren. Das Museum als Privatinstitut zieht seine Mittel aus den Beiträgen der „Stifter, Mitglieder, Teilnehmer und Nutznießer", wie außerordentlichen Beiträgen von Staat, Landschaft, Instituten und Korporationen. Die Zahl der Sammlungsobjekte beträgt 5730 Nummern im Werte von 52161 fl. Während an Sammlungsobjekten in den ersten 8 Jahren nur für ca. 20000 fl. gekauft und geschenkt wurden, wurden in den letzten 4 Jahren allein für mehr als 30000 fl. kaufs- oder geschenkweise erworben. Der Besuch des Museums stieg von 17000 im ersten auf 60000 im letzten (12.) Jahre; die Besuchsziffern der letzten 4 Jahre sind stets größer geworden. Im Ganzen wurde das Museum seit seinem 12jährigen Bestande von 349875 Personen besucht, zu denen die Gewerbetreibenden erfreulicher Weise das größte Kontingent stellten. Der Besuch der Bibliothek, die 1650 Werke und 7000 Einzelblätter enthält, betrug 1886 — 4288 Personen. Seit letztem Jahr läßt das Museum illustrirte Museal-Mitteilungen erscheinen, welche mährischen Tagesblättern beigelegt werden. Ein besonderes Verdienst hat sich das Museum durch Veranstaltung von Spezialausstellungen erworben, über deren wichtigere auch im Kunstgewerbeblatt direkt berichtet ist oder deren Publikationen eingehend besprochen sind.

Rd. **Frankfurt a. M.** — Die Kunstgewerbeschule des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins zu Frankfurt a. M. eröffnete am 17. Januar d. J. eine Fachklasse für ornamentale und figürliche Holzbildhauerei, für welche in Herrn C. Ludw. Sand aus München eine bewährte Lehrkraft gewonnen ward. Sie bezweckt mit dieser Einrichtung, den Holzbildhauern, welche bei der im Gebiet des Vereins so lebhaft blühenden Möbelindustrie beschäftigt sind, Gelegenheit zu einer höheren sachgemäßen Ausbildung zu geben, und hofft damit nicht nur einem häufig ausgesprochenen Wunsche zu entsprechen, sondern auch mittelbar auf die mitteldeutsche Möbelindustrie fördernd einwirken zu können. Weitere Auskunft erteilt Herr Professor Luthmer in Frankfurt, Neue Mainzerstraße 49.

L. **Aus Frankfurt.** Über das Schicksal der Mayer Karl von Rothschildschen Sammlung bin ich endlich in der Lage, Ihnen Zuverlässiges mitteilen zu können. Derjenige Teil derselben, welcher auf dem Landgute „Günthersburg" aufbewahrt wurde, und im wesentlichen die großen Prunkstücke, überhaupt Gefäße in Silber, Limoges-Arbeiten, Pietra-dura-Möbel &c. umfaßte, ist unter fünf Erben des Barons verteilt worden, nachdem durch zwei Sachverständige ein kurzes Inventar aufgestellt und eine relative Wertteilung vorgenommen war. Von diesen Erben wohnen drei in Paris, einer in London und eine, die unverheiratete Baroneß Luise, in Frankfurt. Die nach außen fallenden vier Fünftel dürften schon an ihre Bestimmungsorte verbracht worden sein. Der zweite Teil der Sammlung, den man hinsichtlich des Wertes als den bedeutenderen bezeichnen kann, war bisher im Stadthause aufgestellt und umfaßte sämtliche Bijouterien (darunter allein ca. 120 der schönsten Renaissanceanhänger), die Arbeiten in Bergkrystall, Elfenbein, kleinere Emaillen, Buchsbaumschnitzereien, Piquéarbeiten, und endlich die ca. 600 Stück umfassende Dosensammlung. Alle diese Gegenstände sollen nach dem Beschluß der Baronin-Witwe zu einem Museum vereinigt werden, welches in den Parterresälen des Stadthauses seine Ausstellung finden und durch den Anteil der hier lebenden Tochter an der zuerst erwähnten Günthersburg-Sammlung auch nach der Richtung der größeren Gold- und Silberarbeiten ergänzt werden wird. Auch sind einige be-

vorzugte Stücke, u. a. der sog. Merkelsche Tafelaufsatz von Jamitzer, von der Verteilung ausgeschlossen und werden im Museum aufgestellt werden. Über die Art, wie das letztere dem Besuche zugänglich gemacht werden soll, sind endgiltige Bestimmungen meines Wissens noch nicht getroffen. Ich unterlasse es, mich über nähere Details zu verbreiten, und kann nur sagen, daß Frankfurt ein Museum erhalten wird, welches neben der Wiener Schatzkammer, dem Grünen Gewölbe und der Reichen Kapelle zu den größten Sehenswürdigkeiten Deutschlands zählen wird.

Briefkasten.

Graf H. K. Mitau. Es ist unmöglich den Meister des Pokals zu bestimmen ohne eine Photographie des Objekts und eine facsimilirte (womöglich mittelst Durchreiben hergestellte) Abbildung der Marke. Wollen Sie uns beides gütigst einsenden, so sind wir gern bereit die gewünschte Auskunft zu geben.

M. F. Königsberg. Emaillirte Gläser, — noch dazu des 16. Jahrhunderts! — sind Ihnen angeboten? Da lassen Sie ruhig die Finger davon. Es giebt kaum ein Gebiet, auf dem die Fälschung so ausgezeichnetes leistet, wie hier. Auch gegen die „beglaubigte Herkunft“ darf man getrost unempfindlich sein, da das „echte“ Glas, welches der Provenienz-Urkunden nicht bedarf, meist durch ein gefälschtes ersetzt ist, dem die Papiere beigegeben werden.

H. K. Breslau. Wir werden schon im laufenden Jahrgang Ihren Wunsch erfüllen: ein umfassender, reich illustrirter Artikel über Spitzen ist in Vorbereitung.

F. Gr. Danzig. Wenden Sie sich an R. Lepke's Kunstauktionshaus in Berlin (S.W. Kochstraße 28/29), wo Sie zuverlässige Auskunft erhalten werden.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

Allgemeine Kunst-Chronik. Nr. 1.
Jakob v. Falke: Die ehemalige kaiserl. Porzellanfabrik in Wien. Br. Bucher: Indischer Schmuck.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. I. Nr. 35 u. 36. November—Dezember 1886.
A. Essenwein: Nürnberger Schrank des 17. Jahrhunderts. (Mit Abbild.) Derselbe: Trinkgefäss in Gestalt eines buttentragenden Winzers. (Mit Abbild.) P. J. Rée: Eine Pultdecke aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. (Mit Taf.) A. Essenwein: Hamburger Ofen des 18. Jahrh. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. 1886. XII. Taf. 60—66.
Pokal, entw. v. Niedzielski, getr. v. C. Waschmann. Garderobenschrank von St. Schulz. Schmiedeeiserner Gaslüster entw. v. C. Helmessen, Prag, ausgef. v. Schuster. Bett und Nachtkasten v. St. Schulz. Majolikakonsol, entw. u. modell. v. H. Fuss, Innsbruck. Kopf- und Halsschmuck in Goldfiligran von A. Schönbrunner. — Text: Guadamecils.

Formenschatz. 1887. 1.
Neujahrgruss, Stich um 1460. Rauchfass, Stich von M. Schongauer. Skizze zu einer Gelegenheitsdekoration v. H. Holbein d. J. 1533. Kanne v. Hans Brosamer, um 1540. G. da Udine: Plafondskizze. G. da Bologna: Merkur, Bronzeguss. Ornamentstich in gepunzter Manier, deutsch, Mitte 16. Jahrh. Zwei Schmuckstücke um 1600, im Grünen Gewölbe. A. Watteau: Entwurf für Wanddekoration. C. E. Briseux: Entwürfe zu eisernen Treppengeländern und einer Wanddekoration. 1743. Bronzekronleuchter um 1740. Ch. Eisen: Entwurf zu einer Fontäne, um 1760. A. de St. Aubin: Le bal paré, Stich um 1770. Japanische Zeichnung.

Gewerbehalle. 1887. I. Taf. 1—7.
Ältere und moderne Eisengitter. Plafond für ein Damenzimmer, entw. von Herrmann u. Martin, ausgef. v. Christofani und Schulz, Dresden. Bijouterien von Boucheron und Debut & Coulon, Paris. Büffet und Stühle, entw. v. O. Fritzsche, München. Zinnteller, Deutschland. 17. Jahrh. Drei geschnitzte Rahmen des 17. Jahrhunderts. Majolika-Blumenvasen, entw. v. L. Gmelin, München, ausgef. v. J. Wanzenried, Thun.

†Der Kirchenschmuck. XVII. 12.
Zur Formbildung der Monstranz.

Kunst und Gewerbe. 1886. 12.
C. v. Fabriczy: Das Florentiner Museum von Wandteppichen. G. Humann: Die Kunst des 10. Jahrh. in Essen. — Tafeln: Getriebene Kupferschale, Deutschland 17. Jahrh. Vier Buchsbaumfiguren (Parisurteil) 16. Jahrh. Entwurf zu einem Glasgemälde von O. Häberle.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 12. (Nr. 255.)
Chinesisch-syrischer Verkehr im Altertum. — W. A. Neumann: Über den Einfluss des christlichen Reliquienkultus auf die bildenden Künste.

Illustr. Schreiner-Zeitung. IV. 8 und 9. Taf. 29—36.
Schreibtische aus verschiedenen Stilperioden. Einfache Hausthür. Büffet, entw. u. ausgef. von C. F. Nillius, Mainz. Salontisch, modern italienisch. Ausstellungsschrank für einen Sammler, entw. und ausgef. von J. Steinmetz, München. Drei Stühle für Drechslerarbeit. Wandschränkchen (nach englischen Vorbildern). Ziersäulen für Möbel. — Text: Zur Geschichte des Schreibtisches.

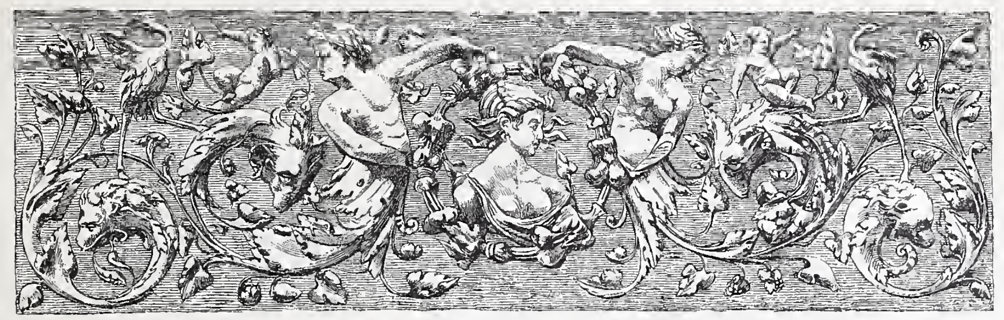
†L'Art. XII. Nr. 541.
E. Bonnaffé: l'art du bois. E. Molinier: le musée Correr.

Revue des arts décoratifs. 1886. Dezember.
G. Duplessis: le département des estampes à la bibliot. nat. Indications sommaires sur les documents utiles aux artistes industriels. La serrurerie. Ph. Burty: les arts décoratifs en Espagne. E. Guillaume: conférence sur l'histoire de l'art et de l'ornament. H. A. Proust: l'école de dessin et de modelage des fabricants de bronze. Tafeln: Spanische Fliesen. Holzpanneau aus Versailles. Zwei Schlüsselschilder, 18. Jahrh.

†The Art Journal. Dezember.
G. T. Robinson: Suggestions in decorative design from the works of great painters. — Ch. G. Leland. Home arts. VII. How to design. L. Jagan: Japanese Art.

The Magazine of Art. Januar.
Lewis F. Day: An Artist in design. (Mit Abbild.)

Tidsskrift for Kunstindustri. (Dänisch.) II. 6.
E. Hannover: Französische Möbel des 18. Jahrhunderts. J. Lange: Ein alt-italienischer Dolch. C. Nyrop: Japanische Metallkomposition ausserhalb Japans. P. Johansen: Das korinthische Säulenkapitäl.



Von den Chorschranken der Kirche zu Enkhuisen.

Aus dem Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg.

Von J. Brinckmann.

Mit Abbildungen.

I. Eine Kommode von G. Landrin.

Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe hat unlängst aus dem ererbten Besitz eines Bürgerhauses die hier abgebildete Kommode, ein Werk der Frühzeit des Stiles Ludwigs XV., erworben. Die sanft geschwungenen Flächen dieses durch einfache Eleganz ausgezeichneten Möbels sind in geometrischen Mustern mit einem auf goldbraunem, dunkelgestricheltem Grunde tiefbraun gebänderten Holze furniert, welches dem von einem als Crête de paon in den französischen Galerien bekannten Baume (Adenanthera pavonina) stammenden Condoriholze gleicht. Alle Ränder sind mit bronzenen Leisten eingefaßt. Auf den scharf kielförmigen vorderen Seitenkanten stützen bronzene Voluten die gerundeten Ecken der aus dunkelgelbem, rotbraun geflecktem Breccienmarmor gearbeiteten Platte. Die Füße stecken in bronzenen Socken, bronzene Schilder und Griffe dienen den Schubladen und ein bronzenes Abschlußstück ziert unten die Mitte.

In ihrer ganzen Erscheinung deutet diese Kommode auf dieselbe Werkstatt, aus welcher der von Williamson in seinem Mobilier national auf Taf. 35 abgebildete flache Schreibtisch hervorgegangen ist. Williamson beklagt, daß der Verfertiger des von ihm beschriebene Möbels sich nicht genannt habe. Vielleicht war es derselbe Ebenist, welcher die Kommode des Hamburger Museums als

G·LANDRIN

bezeichnet hat. Dieser Name ist oberhalb der bronzenen Volute zur Rechten in das von der Marmorplatte bedeckte Hirnholz mit großen Buchstaben eingestempelt.

Dem Namen des Meisters ist noch nicht jenes M. E. hinzugefügt, welches die Namenstempel der Pariser Maîtres-ébénistes vom Jahre 1751 an zu begleiten pflegt und von da an, durch die neuen Satzungen der „Communauté des menusiers et ébénistes“ den Meistern mit der namentlichen Bezeichnung ihrer Werke zur Pflicht gemacht, ein sicheres Merkmal des jüngeren Ursprunges eines solchen Möbels ergiebt. Williamson, dessen mündlicher Mitteilung wir diese Angabe verdanken, erwähnt anläßlich der Beschreibung einer berühmten, dem Carlin zugeschriebenen Standuhr, daß, wenn ein seinem Stile nach in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenes Möbel kein eingestempeltes Meisterzeichen trage, es auch nicht das Werk eines Maître-ébéniste, sondern aus den Werkstätten der Garde-meubles de la Couronne, den Erben der von Ludwig XIV. in den Gobelins eingerichteten königlichen Möbelmanufaktur hervorgegangen sei. Alle namhaften Ebenisten, die berühmten Riesener, Carlin, Levasseur, Petit, Veneman und Wisweiler, stempelten ihre Werke stets mit großer Sorgfalt, an versteckten Stellen, welche bei etwaigen Reparaturen durch andere Teile nicht leicht ersetzt werden konnten. So große Buchstaben, wie der Meister unserer Kommode anwendete, kamen in späterer Zeit nicht oft vor. Die berühmteren Meister verwenden in der Regel Stempel mit kleinen scharf ausgeprägten Lettern.

Die Bedeutung, welche unsere Kommode durch die Nennung ihres, wie es scheint, sonst bisher nicht nachgewiesenen Meisters hat, wird noch wesentlich dadurch erhöht, daß sich auf ihrer oberen Holzfläche unter dem schützenden Marmor die gedruckte Geschäftsempfehlung eines großen Pariser Dekorationsgeschäftes aus dem Jahre 1735 erhalten hat. Derartige Reklamen aus so früher Zeit gehören zu den großen Seltenheiten, und die unserige ist bedeutsam genug, um sie hier wortgetreu abzudrucken. Sie lautet:

A La Descente Du Pont Neuf

Rue devant la Monnoye, au Roi d'Espagne, à une grande Maison neuve.

C..... Marchand, vend toutes sortes de Porcelaines de la Chine et du Japon, garnies en or et en argent, et ce qu'il y a de plus beau et de plus curieux en cela.

Cabarets, Cabinets, Paravents et Ecrans de vernis de la Chine et du Japon, et toutes sortes de curiositez en vernis.

Des Toillettes complettes en marqueterie, en bronze, cizelées et dorées d'or moulu, en vernis de France, de toutes façons, et en écaille piquée comme les tabatieres du dernier goût; Des Caves à plusieurs flacons de cristal, garnies en argent, en or, et en vermeil doré: Toutes sortes de nécessaires et de Déjeûnez nouveaux et de très-bon goût, des Tabagies, et Ecritoires, le tout garni en or, en argent, et en vermeil doré; des Boëtes, Tasses, et Sucriers doublez d'or et argent sur vernis.

Carreaux, Banquettes, Sacs, dessus de Toillettes et Deshabillez pour hommes et pour femmes, en velours et en damas, garnis de ce qu'il y a de plus beau en galons d'or, et de même en noir pour le deüil.

Toutes sortes de Grilles nouvelles, comme aussi de très-beaux Bras de toutes façons à une, deux, ou trois branches; Ecritoires, Flambeaux, Porte Mouchettes, Girandoles, et Lustres à six, huit et dix branches, le tout de bronze cizelé et doré d'or moulu, d'or en feüille, argenté, et en couleur.

Tout ce qu'il y a de plus beau et de plus nouveau en Bureaux pour écrire, Serre-papiers, Commodes, avec leur dessus de marbre; Bibliothèques, Armoires à coffre fort, le tout en marqueterie, bois violet, amarante, pallisandre, et bois du Japon, et enrichi de bronze, d'oré d'or moulu, et en couleur.

Des Lustres et Girandoles de cristaux de roche à choisir, Lustres de bois dorez, de toutes façons et grandeurs.

De très-belles Figures de bronze, antiques et modernes, de toutes façons, des Bustes de même, avec leur pieds-d'estaux, Médailles antiques tant en bronze qu'en marbre.

Toutes sortes de belles Pendules dorées et en couleur, tant à répétition qu'autrement que l'on ne vend qu'avec garantie.

Des Tables de marbre, à choisir, tant en marbre ordinaire qu'en porphyre, Albastre oriental, Granite et autres, avec leur pieds sculptez dorez.

Toutes sortes de grands Miroirs, montez en bronze, dorez d'or moulu et en bois imitant le bronze, Trumeaux, et Glaces de toutes grandeurs, et les plus belles et plus nouvelles Cheminées montées en glaces.

Des Tableaux de toutes les façons et des meilleurs Maîtres de toutes les Ecoles.

Des Damas de Gennes, de Venise et de Turin, des plus beaux desseins pour meubles, des Velours pleins, de toutes les couleurs, Velours ciselez, tant de Venise, Milan, qu'Anvers, aussi de toutes couleurs, pour les carosses, Taffetas d'Angleterre, Satins, Brocatelles et Satinades, comme aussi toutes sortes d'autres Etoffes pour meubles, et de toutes couleurs.

Tapisseries de hautelisse, des Gobelins, de Bruxelles, de Bauvais, d'Oudenarde et d'Anvers, de toutes façons; Fauteüils, Canapez, et Tabourets à pavots des Gobelins.

Toutes sortes de Fauteüils, Canapez, Chaises, et Tabourets de canne d'Angleterre, dorez et sans être dorez.

Torcheres ou Guéridons, sculptez et dorez, de toutes grandeurs.

Des Meubles complets, tant en velours qu'en damas, enrichis de broderie et galons d'or et d'argent, sur l'une et l'autre Etoffe, depuis 2000 liv. jusqu'à 20 000 liv. et à choisir, et ce qui peut se trouver de meilleur goût en Lits, Fauteüils, Canapez, Tapisseries, Portières, et Rideaux de fenetres, le tout neuf et bien étoffé.

Et toutes sortes d'autres choses, pour

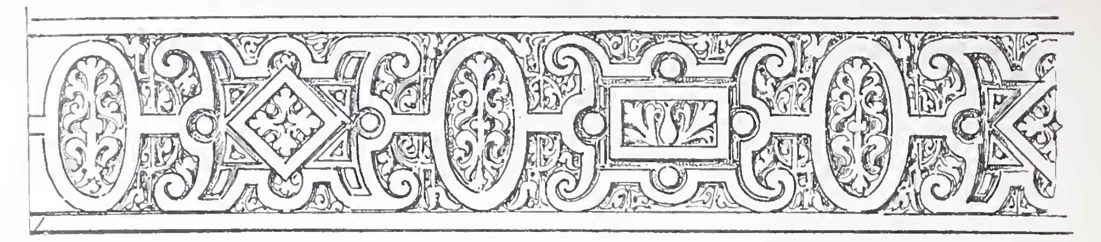
meubler les Palais et Maisons particulières, à bonne composition.

De l'Imprimerie de J. B. Lamesle rue vieille Bouclerie, à la Minerve 1735.

Die Fülle der Herrlichkeiten, welche das Geschäft, für welches Landrin arbeitete, den Parisern darbot, ist danach eine ganz erstaunliche und geht fast über den Umfang dessen hinaus, was die großen Pariser Dekorationsgeschäfte unserer Tage ihren Kunden zu bieten pflegen. China und Japan eröffnen den Reigen mit Porzellanen in (französischer) Gold- und Silberfassung und mit vielerlei Lackmöbeln, und als ob die lange Aufzählung der schönsten Dinge, welche die ganze civilisirte Welt, ja auch das Altertum zur Ausstattung der Paläste und Bürgerhäuser beisteuerte, noch nicht genug des Schönen gebracht hätte, schließt sie mit dem Angebot von „toutes sortes d'autres choses."

Leider hat das günstige Geschick, welches uns diese Reklame erhalten hat, nicht auch den sicheren Namen des Kaufmannes überliefert, welcher die von ihm in den Handel gebrachten Möbel mit ihr beklebte. Wo vor dem Worte Marchand sein Name gedruckt stand, ist das Papier, wahrscheinlich, durch Wurmfraß, zerstört, vielleicht auch durch die Einwirkung der Tinte, mit welcher an genau derselben Stelle ein Name auf das Holz geschrieben ist, möglicherweise derselbe Name, welcher in dem gedruckten Blatt fehlt. Auf dem nackten Holze ausgelaufen, ist dieser Name nicht mit voller Sicherheit zu entziffern. Man glaubt etwa Darnaud lesen zu sollen — und möchte eine Bestätigung dieser Lesung darin finden, daß nach dem Almanach Dauphin noch im Jahre 1789 Arnauld Frères in der rue de la monnaie ein „magasin d'ébénisterie" hielten, „où l'on trouve ce qu'il y a de plus précieux en ce genre." Wie weit diese Annahme berechtigt, werden Andere mit den Hülfsmitteln der Pariser Stadtgeschichte unschwer feststellen können.

Wilhelm Weimar 86.



Geätztes Ornament von der Lippe des Daphnebechers.

Zwei Figuren von Wenzel Jamnitzer.

Von Ferdinand Luthmer.

Mit Abbildungen.

Zwei in Silber getriebenen Figuren von der Hand Wenzel Jamnitzers möchte ich hier eine kurze Erwähnung in dem Augenblick widmen, da dieselben — voraussichtlich für immer — Deutschland verlassen. Dieselben gehörten zu der „Günthersburg-Sammlung" des verstorbenen Freiherrn Karl von Rothschild und entfielen bei der Verteilung dieser Sammlung auf das Los der in Paris wohnhaften ältesten Tochter des Erblassers, der Baronin Salomon von Rothschild.

Die erste Figur stellt eine Daphne dar. Der Körper teilt sich am Gürtel, und der untere Teil bildet einen Trinkbecher, wie die hohe Lippe beweist, welche in den Oberkörper der Figur hineinreicht. Diese Lippe ist mit sehr schönem geätzten Ornament verziert (siehe Kopfleiste) und trägt den bekannten Jamnitzer-Stempel, den Löwenkopf von vorn mit darübergesetztem W und das Nürnberger N. Eine Wiederholung dieses Stempels findet sich unter dem kreisrunden Sockel. Die Figur charakterisirt sich als Daphne dadurch, daß die erhobenen Arme und der Kopf in Zweige von roten Korallen auswachsen; letztere sind stark beschädigt — kleine mit Türkisen besetzte silberne Ringe, welche sich häufig angewendet finden, können ebensowohl Reparaturen von Bruchstellen als auch ursprüngliche Verzierung sein. Einzelne silberne, grün bemalte Blättchen, die sich noch an dem Kopf der Figur und an einigen Spitzen der Korallen finden, gestatten den Schluß, daß früher das ganze Korallengeäst als Lorbeerzweige gebildet war. Die Figur ist in antiker Gewandung dargestellt. Den Halssaum und die Ärmellöcher, aus welchen kurze, gepuffte Unterärmel hervorquellen, begleitet eine mit Knöpfen oder Steinen besetzte Borte. In gleicher Weise ist der Gürtel besetzt, unter dessen verziertem Schloß eine höchst graziös gezeichnete Spange (s. die etwa dreimalige Vergrößerung am Fuße des Aufsatzes) zwei über die Hüften gelegte Stoffwulste zusammenhält. Am vorderen Brustschluß des Kleides, sowie an der Stelle, wo sich das Gewand über dem halbentblößten rechten Beine teilt, sind Engelsköpfchen angebracht. Die Figur steht mit unbekleideten Füßen auf einem kreisrunden Sockel, der mit kleinen Stückchen von Erzstufen belegt ist. Es muß unentschieden bleiben, ob diese Anwendung von Mineralien auf die Bestimmung des Bechers für irgend eine bergmännische Körperschaft zu deuten ist, oder ob der Künstler durch diese, seiner Zeit durchaus geläufige Einfügung von natürlichem Gestein auf die Herkunft der Daphne als Tochter der Gäa anspielen wollte. Die Hohlkehle des Sockels trägt abwechselnd geflügelte Engelsköpfchen und Löwenmasken. Mit Ausnahme der Fleischteile ist das Ganze vergoldet. Die Höhe bis zum Scheitel der Figur beträgt 0,41, bis zur Spitze der Korallen 0,67 m.

Ganz augenscheinlich ist die Verwandtschaft in der Bewegung und dem Kostüm zwischen dieser Figur und der „Mutter Erde", welche den Merkelschen Aufsatz trägt. Welcher Unterschied aber zwischen diesen beiden Figuren! Kaum sollte man sie für das Werk eines Meisters halten. Daß der Vergleich entschieden zu Gunsten der „Daphne" ausfällt, lehrt ein Nebeneinanderstellen der beiden Abbildungen (s. „Der Schatz des Freiherrn Karl v. Rothschild". Frankfurt, Keller. II. Tafel 1) auf den ersten Blick. Die maßvolle Ruhe der Bewegung, der edle





Daphne.

Silberne Statuette von Wenzel Jamnitzer.

vormals in der Sammlung von Rothschild zu Frankfurt a. M.

Ausdruck des schön bewegten Kopfes, die meisterhafte Behandlung des an sich so bedenklichen Motivs der fehlenden durch Korallen ersetzten Hände; endlich die auf genauestem Studium beruhende Durchführung des Nackten, namentlich



Silberne Statuette von Wenzel Jamnitzer
vormals in der Sammlung von Rothschild, Frankfurt a. M.

der Füße; — das alles sind Beweise einer Meisterschaft, wie man sie bis vor kurzem niemals einem deutschen Künstler der Renaissance, sondern höchstens einem Italiener zugeschrieben hätte. Ich gestehe, daß mich die Figur in Proportionen und Bewegung vom ersten Augenblick an die besten Tanagrafiguren erinnert hat.

Bei der gänzlichen Unbekanntschaft mit dem Leben und der Folge der Arbeiten des Nürnberger Meisters muß jedes Aufsuchen einer Beziehung zwischen diesen beiden Figuren (siehe auch die Holzfigur im königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin) natürlich nur Vermutung bleiben. Undenkbar ist es nicht, daß sich der Künstler mit seiner tragenden Figur noch nicht genug gethan hatte und in einem späteren, reiferen Stadium seiner Entwickelung das Motiv der mit erhobenen Armen stehenden weiblichen Gestalt in einer neuen Lösung versucht hat; wenn er dabei, statt die lastende Schale auf die Hände zu legen, die Fabel der Daphne zum Aus-

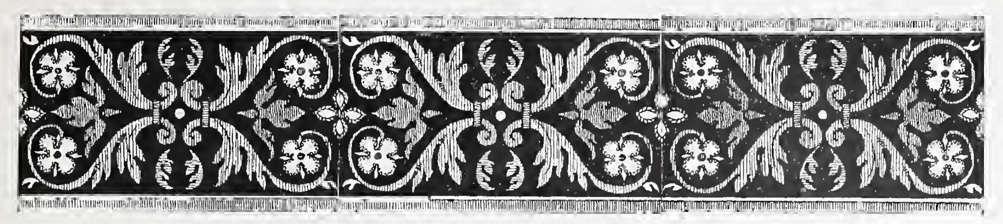
gangspunkt wählte, so ersparte er dadurch seiner Figur die Notwendigkeit der durch die Last motivirten übertriebenen Hüftstellung.

Als einzige Figur von künstlerisch gleichem Werte aus der Sammlung Rothschild wüßte ich unserer Daphne nur den bogenspannenden Amor (a. a. O. II. Tafel 6) an die Seite zu setzen, welcher auf das in Frankfurt verbleibende Los gefallen ist. Hier ist es nicht nur dieselbe von allem Konventionellen entkleidete Freiheit der Bewegung und die Behandlung des nackten Knabenkörpers, sondern eine bemerkenswerte Übereinstimmung im Ornament, die beim Nebeneinanderstellen der beiden Figuren die Vermutung einer gleichen Abstammung nahe legen kann. Marc Rosenberg hat die Amorfigur nach dem Stempel (fünfblätterige Rose mit darüber gestelltem J) als Arbeit eines Nürnberger Meisters Johann Roesner in Anspruch genommen. (S. Kunst u. Gewerbe, II. Heft, 1886.) Er sucht dabei eine enge Beziehung zwischen diesem Meister und Jamnitzer nachzuweisen, die meines Erachtens durch einen Vergleich der Amorfigur mit der Daphne augenfälliger bewiesen wird, als durch Stempel und Urkunden.[1])

Die zweite, ebenfalls bezeichnete Figur von Wenzel Jamnitzer ist eine höchst realistische Darstellung eines Arbeitsmannes oder Bürgers. Die Höhe beträgt 0,30 m. Auch diese Figur ist in Silber getrieben; die Kappe, welche sich abheben läßt, trägt im Inneren den oben beschriebenen Jamnitzer-Stempel in ungewöhnlich deutlicher Ausprägung. Unter dem Sockel, welcher mit zwei Eidechsen, einem Frosch und einer Schnecke besetzt ist, findet sich neben dem Nürnberger Beschauzeichen als Stempel ein A in spätgotischer Form. Ob danach dieser Sockel als eine Ergänzung aus anderer Zeit anzusehen ist, bleibe dahingestellt. Auf die Verwandtschaft dieser Figur mit den Nürnberger Bronzefiguren der Renaissance, dem Peter Vischer des Sebaldusgrabes und namentlich dem, P. Labenwolf zugeschriebenen Vogelsteller aus der Auktion Gedon (ausgestellt in Nürnberg, jetzt Besitz von Th. Stern in Frankfurt) möchte ich nur im Vorbeigehen hinweisen.

1) Daß die Amorfigur mit der in dem angezogenen Aufsatz erwähnten aus dem „Nürnberger Silberzettel“ identisch ist, erscheint mir um so sicherer, als thatsächlich erstere ein „Trinkgeschirr“ darstellt, wenn man den Boden des Hutes abhebt. Eine Feststellung des Silbergewichtes ist leider wegen des fest eingefügten Uhrwerkes unmöglich.


Gürtelspange von der Daphne-figur.



Aufnäharbeit in farbigem Sammt und Schnur auf Seide. Italien, 16. Jahrh.

Über den Wert der Goldschmiede-Meistermarken für kunstgeschichtliche Forschungen.[1])

Von R. Bergau.

In neuester Zeit legen die Kunstforscher besonderes Gewicht auf die Beachtung und Erklärung der Meistermarken auf den ältern Goldschmiedearbeiten. Und es geschieht das mit vollem Recht, denn diese Marken sind sehr wichtige Anhaltepunkte für Erforschung der Geschichte der Goldschmiedekunst und für die rechte Würdigung einzelner Werke derselben. Doch ist man, wie mir scheint, an manchen Stellen geneigt denselben einen zu großen Wert beizulegen, die Marke als einziges und untrügliches Merkmal für die Autorschaft eines Werkes anzusehen. Dem ist jedoch nicht so. Die Kunstformen und die technische Ausführung werden vielmehr stets mit in Betracht gezogen werden müssen.

Die Meistermarke ist, wenn nicht gefälscht, der untrügliche Beweis, daß das betreffende Stück aus der Werkstätte des durch die Marke bezeichneten Meisters hervorgegangen ist. Durch diese Marke übernahm der betreffende Meister, seiner vorgesetzten Behörde gegenüber, die Gewähr, daß bei diesem Stücke den, oft sehr speziellen, gesetzlichen Vorschriften genügt sei. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, daß dieses Stück wirklich von der Hand des Meisters gefertigt, noch viel weniger, daß es von ihm erfunden worden ist. Eigenhändige Meisterarbeit und Originalität der Erfindung sind aber bei hervorragenden Goldschmiedearbeiten, welche den Rang von Kunstwerken beanspruchen — und um solche wird es sich bei kunstgeschichtlichen Untersuchungen im wesentlichen nur handeln — von größter Wichtigkeit.

Die „kleinen Meister", d. h. diejenigen, welche nur Unbedeutendes leisteten und infolgedessen nur wenige Bestellungen hatten, werden den bei weitem größten Teil ihrer Arbeiten eigenhändig gefertigt haben. Alle größern Meister aber, welche viele Bestellungen hatten und ein Lager fertiger Gegenstände vorrätig hielten, konnten das nicht allein bewältigen, mußten vielmehr zu ihrer Hilfe Gesellen und Lehrjungen in ihre Werkstatt aufnehmen. Ja nicht selten werden sie Arbeiten anderer, selbständiger Meister angekauft und mit ihrem Stempel versehen an ihre Kunden abgegeben haben. Die Marke giebt uns also nicht den sichern Beweis, daß das betreffende Stück von dem darauf bezeichneten Meister gemacht, d. h. technisch ausgeführt worden ist. Noch viel wichtiger als die technische Ausführung ist für die Kunstgeschichte die Erfindung eines Werkes. Für die letztere besitzt die Marke aber gar keine Beweiskraft. Gewöhnliche, viel begehrte Stücke, sogenannte Marktwaren, arbeiteten die Meister nach überlieferten Formen. Galt es etwas Ungewöhnliches herzustellen, so waren dafür die speziellen Angaben des Bestellers maßgebend. In einzelnen Fällen zeichnete dann wohl auch ein Maler einen Entwurf. Wir besitzen dergleichen z. B. von der Hand Albrecht Dürers und Hans Holbeins. Etwas ganz Neues zu erfinden ist immer schwierig und nur wenigen besonders begabten Künstlern verliehen. Erstand aber einmal ein hoch begabter Künstler, welcher die gewohnte Bahn verließ und seinen eigenen Weg ging, wie z. B. Wenzel Jamnitzer, und fanden dessen Neuerungen Beifall, so beeilten sich auch andere Meister in seiner Weise zu arbeiten, verschafften sich — und das galt keineswegs als unehrlich; ein Schutz des geistigen Eigentums war damals unbekannt — seine Zeichnungen, ja seine Modelle und arbeiteten danach, ohne oder mit

1) Wir bringen diesen Artikel zum Abdruck, ohne damit die Anschauungen des Herrn Verfassers zu den unsrigen machen zu wollen. Die Redaktion.

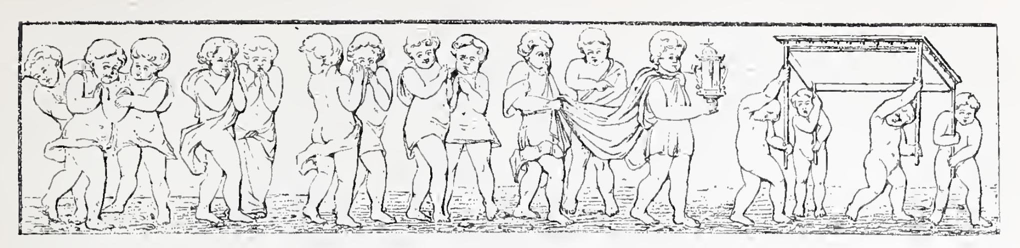
mehr oder weniger Abänderung. Besonders häufig dürfte dieser Fall bei Goldschmieden eingetreten sein, welche als Gesellen bei einem erfindungsreichen Meister gearbeitet und in dessen Werkstatt seine Kompositionen kennen gelernt hatten und dieselben dann auch später, nachdem sie selbständige Meister geworden waren, bei ihren eigenen Arbeiten benutzten.

Aus dem Vorstehenden erklären sich die oft genug nachweisbaren Thatsachen, daß einerseits dieselbe Meistermarke auf Stücken von sehr verschiedenartigem künstlerischen Charakter, welcher sich nicht durch die künstlerische Entwickelung des Meisters erklären läßt, vorkommt, und anderseits dieselben Kunstformen, lange bevor sie Allgemeingut geworden waren, bei verschiedenen Meistern selbst in verschiedenen Städten vorkommen. So finden sich z. B. W. Jamnitzers Kunstformen überaus häufig bei Goldschmiedearbeiten, welche Augsburger Meisterzeichen tragen (Näheres siehe Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums Nr. 122).

Daraus aber ergiebt sich, daß die Meistermarke allein nicht maßgebend ist für Feststellung des Platzes, welchen ein hervorragendes Werk der Goldschmiedekunst in der Kunstgeschichte einnimmt.



Verkleinerung einer Tafel aus Franz Sales Meyer, Ornamentale Formenlehre (S. S. 98.)



Von dem Chorgestühl in der Dortrechter Kathedrale.
Aus Ewerbeck, Die Renaissance in Holland und Belgien (verkleinert).

Eine Ausstellung für kirchliche Kunst im Österreichischen Museum zu Wien.

Von J. von Falke.

Es gab eine Zeit — etwa vor drei Jahrzehnten — als unter den Freunden des Altertums, d. h. des mittelalterlichen, viel von kirchlicher Kunst die Rede war. Durchdrungen von der Überzeugung, daß alle Gegenstände, welche dem Brauche der Kirche dienen, in der neueren Zeit künstlerisch auf falsche Wege geraten seien, daß insbesondere, was das neunzehnte Jahrhundert von dieser Art arbeite und brauche, vom Standpunkte der Kunst verkehrt und wertlos sei — in dieser Überzeugung mühten sie sich um Besserung. Ihre Bestrebungen blieben auch nicht ohne Erfolg. Dennoch hörten diese plötzlich auf, gerade damals, als die Reform der modernen Kunstindustrie ihre praktische Wirksamkeit begann. Das Haus, so scheint es, die Kunst für das bürgerliche Leben, nahm alles Interesse für sich, und die Kunst für die Kirche trat in den Hintergrund. Jene Reform holte sich ihre Muster aus der Renaissance und dem Orient, während die Freunde der kirchlichen Kunst eine Regeneration aus dem Mittelalter erstrebt hatten. Das ist ein zweiter Grund.

So wenigstens scheint uns der Hergang der Dinge. In der Vernachlässigung verfiel die kirchliche Kunst wieder der alten Schablone. Wirkliche Künstler arbeiteten weniger für sie, als es bei dem ersten Bemühen der Fall gewesen war. Der Kaufmann mit seinem Warenlager ist es, welcher die Kirche mit den Gegenständen künstlerischen Bedarfs versorgt. Es ist elten, daß auf diesem Gebiete, wo es sonst so häufig war, eine Arbeit höheren Wertes entsteht, vielleicht die Glasmalerei ausgenommen.

Es ist darum wohl an der Zeit, die Aufmerksamkeit, das Interesse wieder auf die kirchliche Kunst hinzulenken, die Bestrebungen von damals, vor dreißig Jahren, wieder aufzunehmen. Es handelt sich nicht darum, einen bestimmten der historischen Stile wieder einzuführen, nicht etwa darum, der Kirche die Gotik zu empfehlen, wie in der Kunst für das Haus die Renaissance entschieden die Oberhand gewonnen hat; es mag immerhin auch hier — wir lassen das dahingestellt — die Renaissance zum gleichen Rechte kommen. Die Aufgabe ist zunächst, wieder den Eifer zu beleben, der Kirche und ihren Angehörigen wieder die Überzeugung zu erwecken — und wir meinen nicht bloß die katholische Kirche —, daß sie im würdigen Schmuck, in würdiger Ausstattung mit künstlerischem und edlem Gerät gewissermaßen eine Pflicht zu erfüllen haben.

Von diesen Gesichtspunkten geleitet, hat es das Österreichische Museum in Wien unternommen, einmal wieder eine große Spezialausstellung für kirchliche Kunst in seinen Räumen zu veranstalten. Ausstellungen, wenn richtig geleitet, sind immer geeignet, Anregungen zu geben, neues Interesse zu erwecken, Lehre und Verständnis zu verbreiten, und zumal gilt das von Spezialausstellungen, die sich in dieser Richtung vortrefflich erprobt und bewährt haben. In Österreich hat eine solche Ausstellung seit dem Jahre 1860 nicht stattgefunden. Seitdem ist die ganze Reform der modernen Kunstindustrie vor sich gegangen, welche auch der Kirche hätte zugute kommen sollen. Wie viel oder wie wenig das in Österreich geschehen, wird die projektirte Ausstellung zeigen.

Diese neue Ausstellung wird sich von derjenigen des Jahres 1860 dadurch unterscheiden, daß sie das Neue neben das Alte stellt und

dadurch unmittelbar durch den Vergleich zu wirken bestimmt ist. Kaum giebt es ein Land, welches noch reicher wäre an Gegenständen alter kirchlicher Kunst, als Österreich. Während hier aus dem Privatbesitze der alten Familien (Ungarn ausgenommen) alles alte Silbergerät, das einst dem Schmucke des Hauses und dem Gebrauche der Tafel diente, verschwunden ist — die Münze hat in Kriegszeiten alles verschlungen —, haben die Kathedralen, die Stifter und Klöster, oft selbst die kleinen Pfarreien gar manches reiche und edle Stück alter Kunst, das einst im Dienste der Kirche stand, treu bewahrt. Ich erinnere beispielsweise an den Kelch des Herzogs Thassilo von Bayern, eine Arbeit noch des achten Jahrhunderts. Diese Gegenstände gehören allen Zweigen der Kunstindustrie an: Arbeiten in edlen und unedlen Metallen, in Elfenbein, Bein und Holz, Gewebe und Stickereien, Arbeiten heimischer und fremder Art.

Es ist gewiß unendlich interessant, abgesehen vom praktischen Zwecke, diese Gegenstände einmal beisammen zu sehen und so einen Überblick über den antiquarischen Reichtum des Landes an kirchlichen Gegenständen zu gewinnen. Sie alle an Ort und Stelle aufzusuchen, würde Jahre brauchen, und alle zu sehen würde doch nicht gelingen. Was man dem Einzelnen oft versagt, wird dem Ganzen, dem guten und gemeinsamen Zweck, nicht leicht verweigert.

Und so können wir denn auch bereits die Mitteilung machen, daß der hohe und niedere Klerus Österreichs den Wünschen des Österreichischen Museums mit größter Bereitwilligkeit in dankenswertester Weise entgegengekommen ist. Die Domschätze von Agram, Prag, Salzburg, Wien, Zara werden auf unserer Ausstellung zu sehen sein; die wunderschönen Gefäße und Geräte der kaiserlichen Hofburgkapelle, Goldschmiedearbeiten der feinsten und edelsten Renaissance, sind zur Verfügung gestellt; die alten Stifter St. Florian, Mölk, Klosterneuburg, Göß, Seitenstetten, Herzogenburg, Heiligenkreuz, Kremsmünster, Zwettl und viele andere senden ihre Schätze. Desgleichen ist der Privatbesitz kirchlicher Gegenstände in freundlichster Weise dargeboten. Es ist Weniges von Bedeutung, das unserer Ausstellung versagt worden. Das Programm macht nach Zeit und Stil keinen Unterschied. Es nimmt, was interessant und gut ist in seiner Art, von dem Ältesten, was für den Kirchendienst vorhanden, bis herab zur Gegenwart.

Dem Alten wird sich also das Neue zur Seite stellen. Von diesem Neuen, Arbeiten der letzten Jahre oder Jahrzehnte, ist vieles bereits in festem Kirchenbesitz: so sendet der Schatz von Prag einen reichen Ornat samt Gefäßen, die für den verstorbenen Erzbischof Kardinal Fürst Schwarzenberg gemacht worden; so stellt die neue Votivkirche in Wien Geräte und Paramente zur Verfügung. Dann aber benutzen die modernen Kunstanstalten Österreichs, welche für die Kirche arbeiten, zahlreich diese Gelegenheit zur Ausstellung. Wir werden alle Glasmalereianstalten vertreten sehen, eine Anzahl Goldschmiede, Bronze- und Glockengießer, Paramentenfabriken u. s. w. Als eine viel besprochene Spezialität werden die Tiroler Bildschnitzer aus dem Grödener Thale zahlreich erscheinen.

Soweit aus den bisherigen, immer noch wachsenden Anmeldungen zu ersehen, werden alle irgend verfügbaren Räume im Museum von dieser Ausstellung eingenommen werden. Die Vorarbeiten sind so getroffen, daß die Eröffnung Mitte März stattfinden kann. Als Schluß ist der letzte August festgesetzt.



Detail von der Kanzel der Jacobikirche zu Rostock.



Entwurf zu einem Tellertuchring, von L. Hellmuth.

Bücherschau.

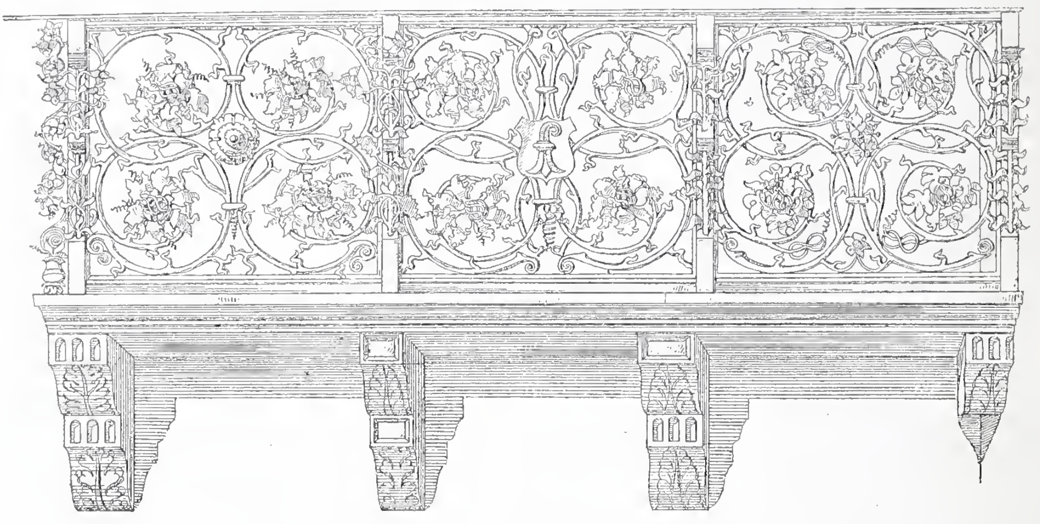
IV.

Das Rathaus zu Basel von Albert Burckhardt und Rudolf Wackernagel. (Geschichte und Beschreibung mit 22 Tafeln.) 4⁰. Basel, C. Detloffs Buchhandlung. 1886.

„Im Norden des Landes ist unter allen derartigen Monumenten das Rathaus in Basel das stattlichste.“ Dieses Urteil Rahns in seiner Geschichte der Schweizer Kunst hat in dem vorliegendem Buche eine treffliche Bestätigung empfangen. Zwei jüngere Baseler Gelehrte, deren Familiennamen bereits eine gute Vorbedeutung wecken, haben sich verbunden, um uns über die Schicksale und über den künstlerischen Schmuck des Rathauses zu belehren. R. Wackernagel behandelt die Geschichte des Baues, A. Burckhardt erörtert denselben vom kunstkritischen Standpunkte. Beide haben ihre Aufgaben ausgezeichnet gelöst. Wie so viele Schlösser und Rathäuser diesseits der Alpen ist auch das Baseler Rathaus kein einheitlich geschlossener Bau. Das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert haben an demselben gearbeitet; wie es das Bedürfnis heischte, wurde ein Teil zu dem anderen gefügt. Es verdient unter diesen Umständen gerechte Bewunderung, daß dem Werke doch ein monumentaler Charakter innewohnt. Die stattliche Eingangshalle mit den breitgesprengten Bogen, der Hof mit der Freitreppe und der Arkade, jeden Beschauer unwillkürlich an den Palazzo del Podestà in Florenz erinnernd, zeigen ebenso reiche wie stattliche Formen. Die größte Anziehungskraft übt übrigens auch hier der plastische und malerische Schmuck der einzelnen Räume. Freilich, Holbeins Wandgemälde sucht man vergebens. Schon im Jahre 1579, knapp ein halbes Jahrhundert nach ihrer Schöpfung waren sie „vom Wetter wüst geschändet“, es drohten die Farben von den Wänden abzufallen. Sie sind seitdem völlig zu Grunde gegangen, dafür wird uns eine längere Reihe von bisher wenig oder gar nicht bekannten Künstlern vorgeführt, welche im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts an der Ausschmückung des Rathauses thätig waren. Da ist zunächst **Diepold von Arz**, welcher den zierlichen „Helm“, den Dachreiter in gotischen Formen aufrichtete, **Daniel Heinz**, der Erbauer der fein gewundenen Schnecke, dann **Hans Thurner**, der Bildhauer, von welchem das mächtige Gehäuse der Fassadenuhr mit den Statuen der Madonna und der Heiligen Heinrich und Kunigunde stammt. Meister **Hans**, der Bildschnitzer oder Tischmacher, der Bildhauer **Hans Michel** von Straßburg und **Franz Parregod** von Großbrunn bei Pruntrut wollen auch nicht vergessen sein. Der erstere schnitzte die Decke im Ratssaale, Hans Michel meißelte die ursprünglich polychrome Statue des Munacius Plancus, des Gründers von Augusta Rauracorum, der dritte, der „welsche Bildschnitzer“ hat das Prachtstück später Renaissancekunst, die große Thür im Ratssaale und sonst noch manche Werke der Kunstschreinerei geschaffen. Unter den Malern tauchen außer **Niklas Manuel**, auf welchen einzelne Vorlagen für Glasgemälde zurückgehen, **Hans Dyg**, der Zeitgenosse Holbeins, und der biedere **Hans Bock**, ein gar nicht zu verachtender Meister im Anfange des 17. Jahrhunderts, der besonders eifrig bei der malerischen Dekoration des Rathauses beschäftigt, auf. Über den Umfang der Thätigkeit Bocks giebt Burckhardt auf Grund der Ratsakten genaue Aufschlüsse. Auch sonst ist seine Beschreibung des Rathauses bei aller Knappheit reich an Mitteilungen über Lokalkünstler und an treffenden Urteilen über die ornamentale Ausschmückung

des Baues. Besonders dankenswert erscheint die Würdigung der Reliefbilder in den Füllungen der Saaldecke. Ein köstlicher Humor spricht aus diesen Tierscenen, in welchen z. B. die Hasen den Spieß umkehren und siegreich den Jäger überwinden. Aber gleichzeitig offenbaren dieselben einen merkwürdigen frischen Formensinn und eine gediegene Technik. Zu der Geschichte der deutschen Kunst im 16. und 17. Jahrhundert haben die Verfasser einen schätzbaren Beitrag geliefert und an einem Beispiele wieder dargethan, wie unrecht man thut, wenn man Gotik und Renaissance in deutschen Ländern scharf scheidet und das Aufbrechen einer freieren profanen Kunst aus der gotischen halbkirchlichen Hülle unbeachtet läßt. Man spricht so viel von einem Übergangsstile im Anfange des 13. Jahrhunderts, hier um die Wende des 15. Jahrhunderts tritt uns derselbe ganz anders deutlich und einflußreich entgegen.

A. S.



Rathaus zu Basel. Gitter vom Fallbrückengang.

V.

Jacob v. Falke. Die k. k. Wiener Porzellan-Fabrik. Ihre Geschichte und die Sammlung ihrer Arbeiten im k. k. Österreichischen Museum. Gr. 4⁰. Mit 17 Tafeln Abbildungen. Wien, C. Gerolds Sohn. Preis 16 Mk.

A. P. Ein neues Buch Falke's darf immer auf warmen Empfang rechnen, zumal wenn es einen lange gehegten Wunsch erfüllt, wie das vorliegende. Denn je weiter wir uns zeitlich von der vor ca. 20 Jahren eingegangenen Porzellan-Manufaktur in Wien entfernen, je mehr die mündliche Tradition — die an solchen Staatsanstalten mehr bedeutet als anderswo — erlischt, um so dringender und berechtigter war das Verlangen nach einer Fixirung der Geschichte dieses Instituts, bevor es zu spät ist. Bringt das vorliegende Werk somit gewissermaßen ein großes Unternehmen zum Abschluß, indem es ihm ein bleibendes Denkmal setzt, so ist es zugleich bestimmt, das erste Glied einer neuen Reihe von Publikationen des Österreichischen Museums zu bilden, desjenigen Instituts, welches in gewissem Sinne die Erbschaft der Wiener Porzellan-Manufaktur angetreten hat. Dem entspricht die Einteilung des Buches in zwei Teile von annähernd gleichem Umfang: der erste enthält die Geschichte der Manufaktur, der zweite den Katalog ihrer Erzeugnisse im Österreichischen Museum.

Die Geschichte der Wiener Porzellan-Manufaktur hat im Äußeren einige Ähnlichkeit mit der der jüngeren Berliner Anstalt. Gegründet 1718 als Privatinstitut, welches bis 1744 nicht recht leben und sterben konnte, ward sie in letzterem Jahre von Maria Theresia für den Staat erworben. Seitdem rief der allmähliche Aufschwung eine Überproduktion hervor, der man verschiedentlich abzuhelfen suchte. Seit der Verstaatlichung führt die Fabrik statt des bisherigen W den bekannten österreichischen Bindenschild als Marke (fälschlich umgekehrt als Bienenkorb angesehen), sie fabrizirt reich ausgebildete Geräte in den Formen der Zeit;

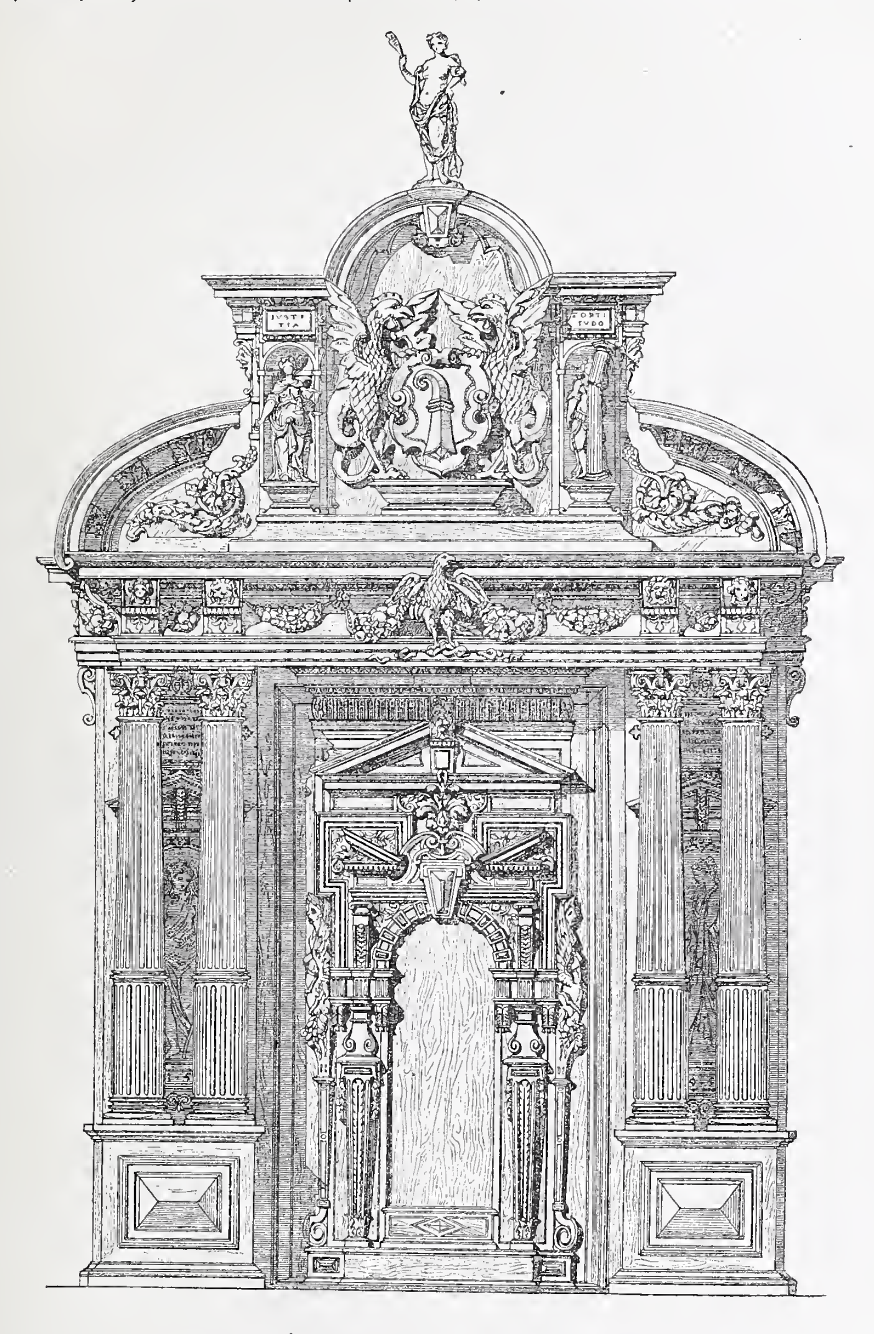


Teller von 1798, mit einer Allegorie der vier Jahreszeiten.
Tasse mit Unterschale von 1801.

Aus Falke, Die k. k. Wiener Porzellanfabrik. Wien, Gerold & Co.



als tüchtigster Modelleur für Figuren wirkt in dieser Periode Niedermayer. Die eigentliche Blüte fällt jedoch in die dritte Periode, 1784—1805 unter die Direktion von Sorgenthal, in welcher z. B. 1799 in Wien und der kurz vorher gegründeten Zweigfabrik zu Engelhardtzell bei Passau 500 Personen thätig waren. Sorgenthal stellte die höchsten künstlerischen Anforderungen an alle Mitarbeiter, ließ Modelleure und Maler an der Kunstakademie ausbilden, führte aber dadurch die Fabrikation in eine falsche Richtung: die Formen antiker Gefäße wurden für das Porzellan vorbildlich, die Gemälde der großen Meister dienten zu ihrem Schmuck. Beides vertrug das Porzellan nicht, man verpflanzte es auf einen falschen Boden,



Rathaus zu Basel. Thür im Saal des Regierungsrats.

auf dem es verdorrte und zu Grunde ging. Nichtsdestoweniger ist gerade diese Periode für die Manufaktur die charakteristische: die Erfindung des den Wiener Porzellanen eigentümlichen Braunrot und der schönen Reliefvergoldung (durch J. Leithner oder G. Perl) waren Spezialitäten, welchen andere inzwischen entstandene Fabriken nichts gegenüber zu stellen hatten; auch die schönen Biskuitfiguren und Gruppen des Modellmeisters Anton Grossi übertrafen verwandte auswärtige Leistungen. Wien war die führende Fabrik im Stil Louis XVI., sie hat hier das Höchste und Vollendetste geleistet: daß die ganze Richtung gegenüber dem Rococo in der Porzellanfabrikation einen Rückschritt bedeutete, thut hierbei nichts zur Sache.

Die nächste Periode 1805—1827 (Direktion Niedermayer) bereitete den Verfall vor, der 1827—1864 (Auflösung) reißend schnell vor sich geht. Die Hervorkehrung der technisch-chemischen und ökonomischen Gesichtspunkte, die damit zusammenhängende Verschlechterung der Masse und finanzielle Mißerfolge hatten wohl ihren Grund zum Teil darin, daß jetzt nicht mehr Künstler, sondern Gelehrte an der Spitze standen, in deren Händen allerdings der Praxis gewidmete Institute so schlecht als möglich geborgen sind.

Die Produkte der einzelnen Perioden werden in den betreffenden Abschnitten durch Wort und Bild in ihren Eigentümlichkeiten geschildert; der zweite Teil des Buches, der Katalog der Sammlung der Wiener Porzellane im Österreichischen Museum (im ganzen die stattliche Summe von 427 Stück) tritt dabei ergänzend hinzu. Auch der modernen Fabrikation im Stil von Alt-Wien, und den Fälschungen, die bekanntlich mit Hilfe der alten, bei der Auflösung der Fabrik verkauften undekorirten Porzellane leicht und einträglich gehandhabt wird, ist eine Betrachtung gewidmet.

Interessant ist eine in der Wiener Sammlung befindliche „Viennae 1730“ datirte Tasse des A. Bottengruber, dessen Arbeiten sonst „Wratislaviae“ bezeichnet sind. Falke sieht in dem Künstler den Hauptmaler der Fabrik während der ersten Periode: er war vermutlich ein vornehmer Dilettant, der auf Meißner, Wiener, sogar chinesischen Porzellanen gemalt hat, in Breslau, wie wir aus der Tasse ersehen, auch in Wien wohnte: wir werden seinen Arbeiten gelegentlich eine eingehende Studie widmen.

Die vornehme Ausstattung des Buches wird durch die nicht recht gelungenen Illustrationen etwas beeinträchtigt. Vielleicht wäre der Druck in brauner oder blauer Farbe diesen Autotypien günstiger gewesen.

VI.

Großherzoglich hessische Silberkammer. Mustergiltige Werke alter Edelschmiedekunst aus dem 16. bis 18. Jahrhundert. Mit allerhöchster Genehmigung zusammengestellt und herausgegeben von Adolph Schürmann und Ferdinand Luthmer. Darmstadt, A. Bergsträßer, 1884. 25 Tafeln Lichtdruck in Folio mit Text.

A. P. — Etwas spät kommen wir dazu das Darmstädter Silberwerk anzuzeigen, welches uns bald nach Erscheinen zuging. Bei der Bedeutung einer solchen Publikation jedoch, die des aktuellen Interesses entbehrt, sondern von bleibendem Wert ist, wird eine Besprechung eigentlich nie zu spät kommen.

Das Werk enthält auf 25 Tafeln die wichtigsten Stücke aus dem Besitz des großherzoglich hessischen Hauses, welches beiläufig zum Teil im Museum zu Darmstadt, zum Teil in der eigentlichen Silberkammer des hessischen Fürstenhauses aufgestellt ist. Die Tafeln (von Rühl & Co. in Frankfurt hergestellt) mit übergedrucktem Plattenrand, nehmen sich sehr stattlich aus, doch sind bei dem grauen Gesamtton in den Schattenpartien sehr feine Details nur mit Mühe zu erkennen. Der Text von Luthmer enthält kurze Beschreibungen, gelegentlich Hinweise auf verwandte Arbeiten, giebt aber die Stempel leider nur zum Teil in Faksimile, auch keine Bestimmungen der Meister.

Die Darmstädter Silbersammlung war bis zum Erscheinen vorliegender Publikation so gut wie unbekannt. Darmstadt wird — sehr mit Unrecht — überhaupt wenig besucht; sodann befindet sich das Museum in einem Zustand der an Unwürdigkeit nur von dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln übertroffen wird, sodaß einem die Lust dort zu studieren schon am Eingang vergeht. So sind diese Tafeln doppelt willkommen, zumal die großherzogliche „Silberkammer“ eine Anzahl sehr interessanter und merkwürdiger Arbeiten enthält.

Unter den wenigen Kirchengeräten — einer gravierten Hostienbüchse des 16. Jahrhunderts,

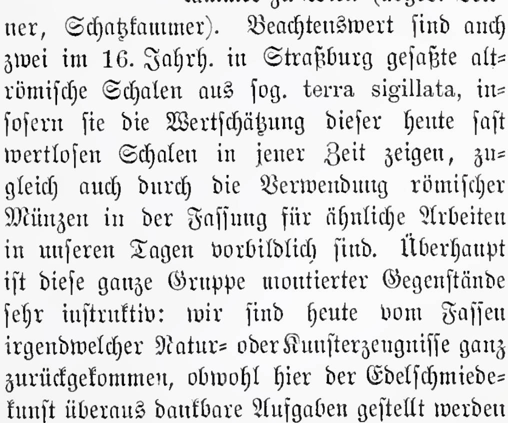
einer durch den gotisierenden Fuß interessanten Weinkanne von Johannes Biller d. Ä. in Augsburg —, ragt die Taufschüssel und Kanne des großherzogl. Hauses hervor, wohl gleichfalls von einem Glied der Goldschmiedefamilie Biller (Stempel: J. L. B.) gefertigt: zwei Stücke mit großem Geschick auf dekorative Wirkung durch geschickte Gliederung gearbeitet.

Von Profangerät sind durch die vorjährige Metallausstellung in Nürnberg die fünf großen Tafelaufsätze bekannt geworden, welche zusammen eine „der ganz wenigen einheitlich komponierten und ungetrennt erhaltenen Tafelgarnituren aus der Zeit der späteren Renaissance“ bilden. Diese fünf Aufsätze der Werkstatt des Augsburger Meister J. Jäger aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts entstammend, zeigen sich durch geschickte auf malerische Wirkung berechnete Komposition, flotte Behandlung und virtuose Treib-Technik aus. Sie bestehen aus muschelförmigen großen, von je einer Figur getragenen Schalen, in denen sich wiederum kleine Behälter: Tonnen, Becher, Schalen 2c., gleichfalls von Figuren getragen, befinden; diese oberen Teile der hohen Aufsätze dienten als Fontänen für wohlriechende Flüssigkeiten, welche in die großen Schalen fielen. Unter den Trinkgefäßen verdienen zwei besondere Beachtung: der Kopf eines Narren (Taf. 7), Augsburger Arbeit, vielleicht ein Porträt und noch dadurch besonders merkwürdig, daß die alte Bemalung in Lackfarben noch fast unversehrt erhalten ist (auf der Tafel allerdings nur schwierig zu erkennen). Er ist nebst dem Mohrenkopf des Christoph Jamnitzer eines der lehrreichsten Beispiele für die oft sehr weitgehende Bemalung des alten Silbergeräts. In geringerem Umfang hat sich „kaltes Email“ ursprünglich wohl an der Mehrzahl der Profansilberarbeiten des 16. Jahrhunderts befunden: wichtig war in dieser Richtung der nun auch in alle Welt zerstreute Regensburger Silberfund, wo diese Bemalung fast intakt erhalten war. Auch an einem zweiten Stück des Darmstädter Silbers finden sich deutliche Reste davon: an dem komischen Gefäß in Form eines Bacchus, welcher nur mit Kopf, Armen und Füßen aus einer Tonne hervorsieht (Taf. 9), Arbeit des Meisters G. Kobenhaupt zu Straßburg i/Els. 1567. An Straßburger Arbeiten ist die hessische Silberkammer überhaupt reich (vgl. Rosenberg im Kunstgewerbeblatt II, S. 68 ff.), vor allem sei hier die schöne Suppenterrine von L. Imlin genannt (vgl. ebenda S. 67).



Narwalzahn in Silber gefaßt. 17. Jahrh. (H. 0,32 m.)

In größerer Zahl haben die Herausgeber rohe oder künstlerisch bearbeitete Naturerzeugnisse in Silbermontierung in die Sammlung aufgenommen: Nautilusmuscheln, Elfenbein- und Bernsteinschnitzereien, Kokosnüsse, Horn und Narwalzahn. Letzterem, im Mittelalter und den späteren Jahrhunderten als Horn des fabelhaften Einhorns angesehen — woher auch die übliche Verzierung ein Einhornkopf ist — schrieb man allerlei geheime Kräfte zu und benutzte ihn gern zu heilbringenden Trinkgeschirren. In einfacher Montierung begegnen wir in vorliegender Sammlung zwei Stück Narwalzahn, deren eines wir in Abbildung geben; aber auch kostbarere Fassungen finden sich, so der prachtvolle in emailliertes Gold gefaßte Becher in der kaiserl. Schatzkammer zu Wien (abgeb. Leitner, Schatzkammer). Beachtenswert sind auch zwei im 16. Jahrh. in Straßburg gefaßte altrömische Schalen aus sog. terra sigillata, insofern sie die Wertschätzung dieser heute fast wertlosen Schalen in jener Zeit zeigen, zugleich auch durch die Verwendung römischer Münzen in der Fassung für ähnliche Arbeiten in unseren Tagen vorbildlich sind. Überhaupt ist diese ganze Gruppe montierter Gegenstände sehr instruktiv: wir sind heute vom Fassen irgendwelcher Natur- oder Kunsterzeugnisse ganz zurückgekommen, obwohl hier der Edelschmiedekunst überaus dankbare Aufgaben gestellt werden



können. Vielleicht wird die vorliegende Publikation zur Anregung nach dieser Richtung das Ihrige thun, wenn sie die Verbreitung findet, welche sie verdient.

VII.

F. S. Meyer, Ornamentale Formenlehre. Eine systematische Zusammenstellung des Wichtigsten aus dem Gebiete der Ornamentik. Zum Gebrauche für Schulen, Musterzeichner, Architekten und Gewerbetreibende. 300 Tafeln mit Text in Mappe. 78 Mk. Leipzig, E. A. Seemann.

T. H. Das vorliegende Werk bietet einen überreichen Stoff in origineller Auffassung und künstlerisch wie pädagogisch gediegener Verarbeitung. Es gliedert sich in drei Teile. Der erste Teil behandelt auf 80 autographirten Tafeln die strengen geometrischen Formen, die Gebilde des Pflanzenreiches und der Tierwelt samt den Formen des menschlichen Organismus. Wir finden die Quellen, aus denen der Künstler schöpft, und gewinnen in diesem Abschnitt somit die „Grundlage des Ornaments". Der zweite Teil (100 Tafeln) zeigt das Ornament als solches in systematischer Zusammenordnung nach den Gesichtspunkten seiner Funktion. Da sind die Ausdrucksformen des Bindens (Bänder, Schnüre), des Tragens und Stützens (Säule, Baluster, Konsolen, Hermen), des Füllens u. s. w. alle gut und zugleich möglichst bezeichnend als Typen der wichtigsten Kunstepochen ausgewählt. Dieser Teil giebt eine Grammatik und Stilgeschichte der Ornamente, allerdings ohne die Absicht gerade in letzterer Hinsicht erschöpfend zu sein, das hätte sonst das Ganze zu dreifachem Umfang anwachsen lassen. Auf 180 Blättern zeigt schließlich der dritte Teil unter dem Titel „Angewandte Ornamentik": Gefäße, Geräte, Werkzeuge, ferner Mobiliar, Umrahmungen, Schilder, Formen des menschlichen Schmuckes der verschiedenen Stile. Das Wichtigste aus dem Gebiete der Heraldik bildet mit den Schriftformen, Initialen, Monogrammen den Schluß des Werkes.

Den Zeichnungen sind Textblätter beigegeben (40 Blatt gr. Fol.); sie bringen neben genauer Angabe über Herkunft jedes einzelnen Gegenstandes wertvolle Bemerkungen über Charakteristik, Stil oder Technik einer ganzen Formengruppe. Wir möchten wünschen, ein Teil dieser Notizen wäre auf den Bildtafeln selbst angebracht, und würden lebhaft bedauern, wenn diese Textbeigaben dem gewöhnlichen Schicksal verfallen sollten, daß sie nicht gelesen werden. Der Autor erweist sich auch hier als Meister. Er zeigt sich nicht allein in den Bildtafeln als geschickter Anordner und sicherer Zeichner, der mit einer überaus flotten Technik scharfen Blick und guten Geschmack verbindet, sondern auch ebenso als gewandter und gediegener Schriftsteller von wohlthuender Einfachheit und Klarheit der Darstellung. — Bei dem Reichtum an neuen Publikationen, welche des Stoffes nach und nach eine erdrückende Fülle geben, ist es verdienstlich, wenn eine solch kundige Hand sichtend und ordnend eingreift und den Weg zeichnet zur richtigen Ausnutzung des Gebotenen. Gewiß werden gerade die Lehrer dem Herausgeber besonderen Dank wissen für sein Werk; bietet es doch die Grundlage einer tüchtigen Schulung nach jeder Richtung. Schon die Darstellungsart, die „Manier", muß anregend auf den Zeichner wirken; allerdings kann sie nicht — sowenig als eine gewandte Handschrift — vom Anfänger sklavisch kopirt werden, und wenn immerhin sehr viele Blätter sich direkt ganz trefflich als Vorlagen benutzen lassen, so ist das ausgesprochenermaßen doch nicht Zweck der Publikation; will sie ja doch in erster Reihe in das Wesen der Ornamentik einführen und als einheitlich abgeschlossenes Sammelwerk dem Lehrer selbst, dem Architekten, Künstler, Kunsthandwerker, also solchen, die bereits zeichnen können, Stoff bieten, welchen sie unmittelbar verwerten oder aus welchem sie Anregung zu neuen Gebilden schöpfen können.

Das Werk, das die Tüchtigkeit und die freudige Schaffenskraft seines Urhebers in allen Teilen ausspricht, verdient die Beachtung aller das Kunstgewerbe pflegender Kreise in vollstem Maße. Den Schulen aller Art, den kunstgewerblichen Zeichnern und Architekten, den Bibliotheken gewerblicher Vereine, wie den Gewerbetreibenden u. s. w. sei es angelegentlichst empfohlen.



Aus den Ornamentalen Fragmenten von Th. v. Kramer und W. Behrens.

Kleine Mitteilungen.

Litterarisches.

P. — Von dem umfassend angelegten Werk „Die **Schmiedekunst**" (Berlin, E. Wasmuth) sind kürzlich die Lieferungen IV—VII erschienen. Wie wir in der Anzeige des Werkes früher hervorhoben, soll dasselbe recht eigentlich der Werkstatt und dem Atelier zu gute kommen: die Menge der abgebildeten Objekte aus allen Zeiten, Mannigfaltigkeit der Motive und deutliche, bequem benutzbare Darstellung zeichnen auch diese Lieferungen aus. Mit großer Geschicklichkeit hat die Verlagsbuchhandlung aus den Studienmappen der Architekten das geeignete Material ausgelesen; auch haben die Museen zu Nürnberg, Berlin und Hamburg aus ihren Schätzen beigesteuert. Die außerordentliche Billigkeit des Werkes ermöglicht die Anschaffung auch dem weniger bemittelten Handwerker.

F. S. **Ornamentale Fragmente.** Von dem unter diesem Titel von Theodor von Kramer und W. Behrens bei Th. Fischer in Kassel herausgegebenen Vorlagewerke sind neuerdings weitere drei Lieferungen zu zehn Blatt in Folio erschienen. Indem wir auf die Besprechung im zweiten Jahrgange d. Bl., S. 227 verweisen, bemerken wir, daß die neuen Lieferungen vollständig im Charakter der beiden ersten gehalten sind. Um die Art der Darstellung und die Eigentümlichkeit der dargestellten Motive zu charakterisiren, sind einige Proben, in den Maßen verkleinert, auf den Seiten 99 und 102 dargestellt.

Die 50 lithographirten Tafeln bilden gewissermaßen ein zwangloses Skizzenbuch für den kunstgewerblichen Zeichner, die ihm zwar nichts Ganzes und Fertiges, aber eine große Anzahl brauchbarer Detailstudien bieten, wie sie in der dekorativen Plastik und im Flachornament ihre Anwendung finden können. Ganz besonders hübsch sind die Flachmustermotive, für Intarsiatechnik und Schablonenmalerei geeignet.

Ewerbecks Renaissance in Holland und Belgien hat mit dem kürzlich erschienenen Doppelheft 15 und 16 den Abschluß des zweiten Bandes erreicht. Dies Doppelheft (Verlag von E. A. Seemann in Leipzig) bringt auf 24 Tafeln das Rathaus und einige andere Gebäude zu Leyden in Aufriß und Einzelheiten, das Amsterdamer Thor zu Haarlem, Portale aus Hoorn, einen Aufriß des Rathauses zu Delft, eine Ansicht des Schlosses Heeswyck bei Herzogenbusch, verschiedene Möbel, zwei Kanzeln, eine Orgel und einen Lettner aus Kirchen in Herzogenbusch, ferner Ornamente von Harnischen, einfarbige und bunte Delfter Faienceplatten. Zur Ergänzung der früher erschienenen Aufnahmen der Chorschranken in Enkhuisen sind außerdem zwei Friesstücke mitgeteilt, von denen das eine auf S. 91 in verkleinerter Darstellung wiedergegeben ist. Die Ausführung der Zeichnungen, die meistens auf photolithographischem Wege reproduzirt sind, verdient uneingeschränktes Lob.

P. — Der große Erfolg, welchen **Otto Lessings Bauornamente** der Neuzeit in kurzer Zeit errungen haben, hat der Verlagsbuchhandlung (E. Wasmuth, Berlin) eine Fortsetzung des Werkes wünschenswert erscheinen lassen. Dieselbe erscheint in gleicher Ausstattung als zweiter Band, von dem uns Lieferung I vorliegt. Das Heft enthält vorwiegend ausgeführte Arbeiten oder Entwürfe des Herausgebers, vor allem dekorative Skulpturen für Fassaden oder Innenräume, wie sie Lessing in großer Menge und fast unerschöpflicher Phantasie für Bauten in Berlin und auswärts entworfen hat und entwirft. Interessant ist hier der Vergleich mit dem Inhalt des ersten Bandes: man kann deutlich verfolgen, wie der Künstler Schritt für Schritt dem Barock zustrebt. Neben Skulpturen sind auch Entwürfe für Mosaik, Wandmalerei und der prächtige Schild — Preis für einen Ruderklub — mitgeteilt, der ohne Frage das Beste ist, was Lessing auf dem Gebiet der Edelschmiedekunst geleistet hat. Gewiß wird auch diese neue Serie gleich der ersten vielfach in Schule und Werkstatt Verwendung finden, zugleich aber auch späteren Zeiten Kunde geben von den Leistungen der dekorativen Skulptur unserer Tage: denn leider ist der größte Teil dieser Arbeiten in vergänglichem Stuck gearbeitet!

F. S. **Moser, Ferdinand, Ornamentvorlagen** für gewerbliche Fach- und Fortbildungsschulen, die wir in Nr. 7 des zweiten Jahrganges des Kunstgewerbeblattes einer Besprechung unterzogen und dabei die Vorzüge derselben hervorgehoben haben, sind mit dem Erscheinen von weiteren drei Heften zu einem vorläufigen Abschluß gebracht; wir können bezüglich der hinzugekommenen dreißig Tafeln die an jener Stelle gemachten Bemerkungen nur aufrecht erhalten. Die zur Darstellung gebrachten Motive sind mit Glück gewählt und in hübscher Weise zur Anschauung gebracht; und zwar gilt dies für jede der fünf Abteilungen, die das Material für Holz-, Stein- und

Thonplastik, für die Schmiedeeisentechnik, für Edelmetallarbeiten, für Flächendekoration und für typographische Ausstattung sichten und sondern.

Die Veröffentlichung wird in Anbetracht ihres bescheidenen Preises (50 Tafeln in Folio zu 15 Mk.) sämtlichen Schulen gewerblicher und kunstgewerblicher Richtung eine willkommene Bereicherung des Vorlagenmaterials sein. Ebenso wird sie dem ausführenden Künstler und Handwerker manches brauchbare Detail zur Nachbildung liefern.

Museen und Vereine.

Rd. **Berlin. Kunstgewerbeverein.** Die Neuwahl des Vorstandes, — welche wegen der sich alljährlich wiederholenden Beschlußunfähigkeit der General-Versammlung in der Hauptversammlung am 12. Januar erfolgte — ergab die Wiederwahl sämtlicher Vorstandsmitglieder; die Stelle des eine Wiederwahl ablehnenden Schatzmeisters wurde provisorisch besetzt. Der Vorstand besteht sonach aus den Herren: Reuleaux, A. Müller, Schröer, — Vorsitzende (resp. Stellvertreter); Krätke — (provisorisch) Schatzmeister; Hildebrandt, Wallé, Pabst — Schriftführer; Reimers, M. Schultz, Otto, Vogt, Thiele — Ausschußmitglieder. — Es wurden im verflossenen Jahr in siebzehn Sitzungen zwölf Vorträge gehalten und über eine Anzahl Vorlagen umfassende Mitteilungen gemacht. Die Kassenverhältnisse waren befriedigend; das Vereinsvermögen hat sich um 782 Mk. vermehrt. Zum ersten Mal wurde dem Verein aus Staatsmitteln ein Zuschuß von 1800 Mk. gewährt. — Die Zahl der Mitglieder hat sich um 39 vermehrt, 29 schieden durch Tod, Wegzug, Austritt aus, sie beläuft sich gegenwärtig auf 516. — Das wichtigste Ereignis des Vereinsjahres war die Vollendung, Ausstellung und Übergabe des oft genannten Spielschreins an den Kronprinzen und seine hohe Gemahlin, worüber früher in diesen Blättern berichtet ist.

Rd. **Frankfurt a. M. Mitteldeutscher Kunstgewerbeverein.** Der Jahresbericht des Vereins giebt einen anschaulichen Überblick über die erfolgreiche Arbeit der verflossenen Jahres. Neben einigen Ausstellungen in den Räumen des Vereins, welche zwar nicht direkt in den Rahmen seiner Thätigkeit fielen, aber doch seinem Lokal überaus regen Besuch zuführten, die „Ausstellung von Konkurrenzskizzen für den plastischen Schmuck des Mittelgiebels am neuen Centralbahnhofsgebäude“ und „Ausstellung der Kartons von Steinle und Linnemann für die Ausmalung der Westseite des Domes“ — waren es besonders zwei Veranstaltungen, welche das Interesse der weitesten Kreise auch außerhalb Frankfurts auf den Verein lenkten: die „Ausstellung älterer Zinnarbeiten“ und die „Preisbewerbung und Ausstellung dekorativer Holzskulpturen“. Über beide ist im Kunstgewerbeblatt eingehend berichtet, die Ergebnisse der letzteren sind in einem soeben erschienenen Lichtdruckwerk veröffentlicht. — Die Sammlungen haben sich durch eine größere Anzahl Schenkungen und Leihgaben vermehrt, während zu Ankäufen nur mäßige Mittel zur Verfügung standen. — Für die Schule darf die Berichtsperiode als eine Zeit ruhiger und stetiger Entwickelung bezeichnet werden. Die Klassen sind durchweg gefüllt; die Schule muß jetzt suchen, ihre Thätigkeit dahin zu vervollkommnen, daß sie die Anforderungen an die Leistungen der einzelnen Klassen möglichst hoch stellt. Die Einrichtung eines Aktsaales fand lebhafte Teilnahme, die Errichtung einer Fachklasse für Holzbildhauer ist mit Beginn dieses Jahres möglich geworden. — Die Mitgliederzahl beträgt gegenwärtig 680; ausgeschieden sind 20, neuhinzugetreten 48.

Ausstellungen.

Wien. Serbische Ausstellung im Österreichischen Museum. In Wien fand während des Dezembers 1886 im Österreichischen Museum eine Ausstellung der serbischen Kunstindustrie, meistens Hausindustrie, statt. Die Erzeugnisse dieser neuestens von der Königin Natalie gepflegten Industrie waren im Westen bisher wenig bekannt, während sie namentlich in den Frauengemächern von Konstantinopel schon eine gesuchte und geschätze Ware sind. Die Serben haben sich die koloristischen und ornamentalen Motive, wie die Völker unter türkischer Herrschaft sie erfunden und ausgebildet, für ihren besonderen Geschmack und Bedarf angeeignet; ihre Arbeiten zeugen von einem glücklichen Zusammenwirken des Orients und des Occidents, sie wahren vollständig den nationalen Typus, aber sie sind doch unter dem Einflusse des orientalischen Geschmacks auf die slawische Eigenart entstanden. Die Formen, die Umrisse und die Farbenkombinationen sind entschieden orientalisch, slawisch aber sind die lebhaften Nüancen und ist die fast unvermittelte, nirgends sich abtönende Zusammenstellung greller Farben, des schreienden Rot, des leuchtenden Grün und des blendenden Weiß, nur durch das meist reichlich hineingestreute Gold in etwas gemildert: jede neu aufblühende Industrie freilich pflegt zunächst nach bunten Zeichnungen und glitzerndem Metall zu greifen, und die serbische Industrie präsentirt sich wesentlich als europäisch toilettirt, aber national aufgeputzt.

An der Spitze der Ausstellung marschirt, sowohl was Reichhaltigkeit, als was Ausführung, Geschmack und Formenschönheit betrifft, die von der Königin Natalie gesendete Kollektion: die Königin hat aus ihren reichen Vorräten das Beste gestellt, was die heimische Industrie zu Ehren zu bringen vermag: Schmuck in Silber und Gold, Rippes, Hausgerät, Stickereien, Gewänder und Teppiche. Der „Bazar de la Société des Dames“ in Belgrad hat sich vor allen Dingen mit einer Sammlung von Möbelstoffen, gleich vornehm in Form und Ausstattung und auf Bambusstäben montirt, eingesunden. Die Gemahlin des serbischen Gesandten in Wien hat ein reizendes Frauenkostüm, die Nationaltracht einer serbischen Bäuerin, einer Braut, gestellt; es ist, obgleich reich mit Blumen gestickt und trotz des mit Goldmünzen bedeckten Latzes, nicht so kostbar, aber von ebenso herrlichem Farbenglanz als dasjenige, welches die Königin gesendet, eine getreue Nachbildung des Geschenkes,

welches sie einst der Kronprinzessin Stephanie überreichte. Auch imitirte serbische Arbeit, österreichische Arbeit in serbischem Stil (Stickereien z. B. für Möbelüberzüge, die Überzüge meist kostbarer als die Möbel, die sie schützen sollen, und Negligees von serbischem Leinen) ist vorhanden.

Die Stickereien auf grobfadiger Leinwand, wunderbar weicher Gaze und Musselin, sind der Glanzpunkt der Ausstellung, und auch hier steht die Kollektion der Königin im Vordergrunde, denn die Objekte, welche sie bietet, glänzen gleichzeitig durch ihre korrekte Zeichnung, ihre vornehme Farbentönung und durch ihre saubere Ausführung; der Effekt ist um so größer als die Stickerei sich doppelseitig präsentirt. Wir sehen Fenstervorhänge, mattfarbig auf braune Gaze gestickt, dicht, aber doch fein genug, um einen freien Ausblick nach außen zu gestatten; Hemden und bauschige Unterkleider von derselben (eine Spezialität Serbiens bildenden) Gaze, auf den Kragen und Manschetten goldene Blätter und Blüten in Flachstickerei; ärmellose Sammetleibchen mit Silberborten; altersgraue Tücher endlich, auf ihnen mit Goldplättchen, Gold- und Silberfäden orientalische Ornamente gestickt. Spitzen fehlen vollständig und ebenso die herrlichen Fransenverknüpfungen, wie die türkischen und ungarischen Arbeiten sie zeigen, aber dafür entschädigt die Blumenstickerei in Seide, welche die Blumen oft in geradezu verblüffender Treue wiedergiebt.

Die Teppiche, meist aus Pirot und Umgebung stammend, die Grundfarbe in der Regel, obgleich auch ernstere Farben vorkommen, von einem Türkisch-Rot, welches der Sonne wie dem Wasser standhält, haben entschiedene Ähnlichkeit mit den rumänischen Teppichen, welche in der Militärgrenze und im Banat die Braut als Decke für das Ehebett als Mitgift erhält, und können mit den schönsten Erzeugnissen des Orients gleicher Art wetteifern. Die Ornamente, gewöhnlich in Schwarz oder Grün gehalten, nur dann in Rot, wo ausnahmsweise die Grundfarbe schwarz ist, zeigen meist Verästelungen eines streng stilisirten Blumenornaments, bisweilen auch geometrische Muster. Alle diese Teppiche sind Produkte der bäuerlichen und kleinbürgerlichen Hausindustrie und werden mit den primitivsten technischen Behelfen auf jenen einfachen Webstühlen angefertigt, die in Serbien zum Inventar jedes Haushaltes zählen. Die Ware, schon jetzt von fast fabelhafter Wohlfeilheit, wenn man sie namentlich den Smyrnaer Teppichen gegenüberstellt — ein schönes, golddurchwirktes serbisches Sophapolster kostet 1 Fl. 80 Kr. — wird ihren Weg erst recht machen, wenn es der gerade in dieser Richtung unermüdlich wirkenden Königin gelingt, die Webstühle und das Handwerkszeug zu verbessern und die Arbeiterinnen mit den Hilfsmitteln der weiter vorgeschrittenen abendländischen Industrie bekannt zu machen. Daß übrigens der sich steigernde Kontakt mit der abendländischen Kultur und Industrie, d. h. mit dem internationalen Markt, den serbischen Produkten demnächst denjenigen Reiz abstreifen wird, den ihnen ihr nationaler Charakter verleiht, daß bald die Zeit da sein wird, wo man auch in Serbien die guten alten nationalen Muster bei Seite wirft und sich dem modernen Durchschnittstypus der internationalen Schablone zuwendet, ist kaum zu bezweifeln. Manche der ausgestellten Arbeiten zeigten nach dieser Richtung schon bedenkliche Dinge, namentlich in den Bordüren der Teppiche 2c.

Auch die Gruppe der Schmuckarbeiten darf durchaus als unter türkischem Einfluß stehend angesehen werden: Kettengehänge mit Münzen und Plättchen. An die antike Weise, die Frau zu schmücken, erinnernd, bietet diese Art des Schmuckes eine reiche Fundgrube von Motiven auch für unsere Goldschmiede- und Juwelierkunst. Dagegen waren die Filigranarbeiten, vorwiegend aus Nisch, durchaus verfehlt: das Filigran eignet sich nur für kleine zierliche Gegenstände, aber nicht als Überzug von Theekannen, Leuchtern 2c.

M. A. Z.

O. M. **Im Berliner Kunstgewerbemuseum** ist für kurze Zeit ein hervorragendes Meisterwerk moderner Metallarbeit ausgestellt, ein R e l i q u i e n s c h r e i n, welcher im Auftrage der Königin O l g a v o n W ü r t t e m b e r g von dem Lehrer an der Kunstgewerbeschule zu Frankfurt a. M., dem Bildhauer und Ciseleur W. W i d e m a n n ausgeführt ist. Dieser Kasten ist in den Formen der Hochrenaissance gehalten; auf einem Sockel von Ebenholz steht der rechteckige Körper aus Ebenholz, mit Platten von Lapislazuli belegt und ganz umsponnen von vergoldeter, teilweise emaillirter Silberarbeit. An den Ecken thronen die machtvollen Figuren der vier Evangelisten, auf dem hohen Deckel eine Caritas, auf den vier Seiten sind Medaillons mit Bildern aus dem Leben Mariae angebracht. Alle Teile der Metallarbeit sind in Widemanns Werkstatt von dem Meister modellirt und in ihrer unvergleichlichen Feinheit durchciselirt. Von demselben Künstler ist ein sehr anmutiger Tafelaufsatz aus vergoldetem Silber, jetzt im Privatbesitz in Berlin, ausgestellt.

F. O. S. **Rom.** Die Vorbereitungen für die vom hiesigen Kunstgewerbemuseum im Arrangement übernommene A u s s t e l l u n g v o n G e w e b e n u n d S p i t z e n nehmen ihren glücklichen Fortgang. Den Handelskammern und Munizipien, die sich behufs regerer Beteiligung zu Komitees konstituirt haben und deren wir schon in einer unserer letzten Notizen gedachten, haben sich die von Rimini, Catania, Cremona, Lucca, Capua, Rapallo u. a. m. angeschlossen. Auch in Florenz hat sich ein Komitee gebildet, das im Verein mit der dortigen Handelskammer vorgeht. Sonst eingegangene Nachrichten melden, daß z. B. das Munizipium der Stadt Modena die aus an 2080 Nummern bestehende berühmte Gandinische Kollektion von alten Stoffen zur Ausstellung bringt, das Museum von Reggio (Emilia) und viele umbrische Kirchen ihren Schatz an Spitzen; der Graf Boromeo d'Adda wird sich mit einigen alten Familienstoffen beteiligen, der Graf Ercole Orsini von Foligno mit einer Sammlung von Sammeten des 16. Jahrhunderts, der englische Gesandte Sir Henry Layard mit einer während seines Aufenthaltes in Madrid und Konstantinopel gesammelten Kollektion von orien-

talischen und spanischen Geweben, Fächern und Spitzen, worunter ein seltenes Stück von Karl V. Das Hospiz von St. Michele wird außer den arazzi der Fabrik einen Webstuhl in Thätigkeit aufstellen, der venezianische Antiquar Consiglio Richeti eine Sammlung gotischer Stoffe bringen, Vincenzo Ragusa aus Palermo alte japanische Gewebe, zur Zeit seiner Professur in Yokohama gesammelt, die Gräfin Hierschel Minerbi ihre schon auf der Mailänder Ausstellung florirenden kostbaren Spitzen, Michelangelo Guggenheim aus Venedig außer kostbaren Geweben und Spitzen eine Kollektion alter Holzformen, deren man sich früher zum Ausdrucken der Zeichnungen auf die Sammetstoffe bediente. Rom wird durch den königlichen Hof repräsentirt sein, durch das Munizipium, die Kollektion von Simonetti, die Fürsten Sciarra, Doria u. a. m. Die Barberini's bringen eine Sammlung von Tapeten von Papst Urban VIII. (Maffeo Barberini). Auch für die Kostümabteilung sind solche ländliche von Loreto angemeldet, kalabresische seitens der Handelskammer von Catanzaro, reiche rumänische Kostüme u. dergl. mehr und ebenso sind für moderne Spitzen und Stickereien Meldungen da.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

†Allgemeine Kunst-Chronik. 1887. Nr. 3.
Gewerbeaustellung 1888.

Formenschatz. 1887. 2.
M. Schongauer: 2 Evangelistensymbole. Federzeichnung, Mitte 15. Jahrh.: Volksscene. Illustration aus einem Äsop, Venedig 1491. H. Burgkmair: 3 Standarten, um 1517. Holzintarsia, Italien Ende 15. Jahrh. Titelumrahmung, Paris 1543. A. Campi: Widmungsblatt 1582. Ch. Alberti: dekorative Figur: Fama 16. Jahrh. A. Rosis: (um 1700) Entwürfe zu Thürbekrönungen. A. C. Daviler: Baluster, 1699. M. Maroye: Titelblatt 1752. Innenansicht des Bibliothekzimmers Friedrichs II. in Sanssouci, 1740—1750. Ch. Eisen: Entwurf zum Denkmal Louis XV.; um 1745. P. Patte: Entwurf zu Alkoven, 1771.

Gewerbehalle. 1887. 2.
Pianino, entw. von C. Sutter, ausgef. von Gröss, Mainz. Nautilus, entw. von H. Götz, ausgef. von L. Paur, Karlsruhe. Stubenthür geschnitzt, 16. Jahrh. Kaminofen, entw. von L. Theyer, Bozen. Tisch im Stil Louis XIV., von Mazeroz, Paris. Eiserner Thürklopfer, 16. Jahrh. Zwei Stoffmuster nach Gemälden des 15—16. Jahrh.

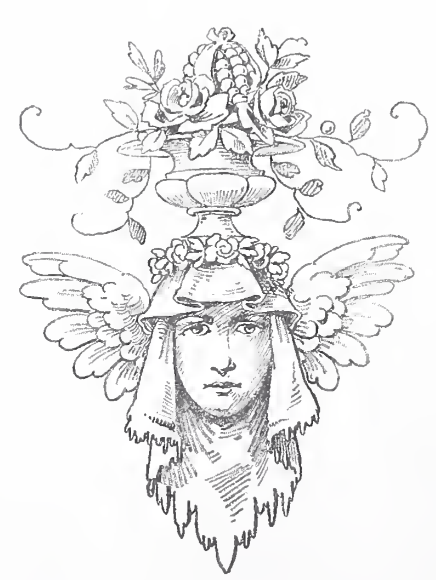
Kunst und Gewerbe. XXI. 1.
J. Stockbauer: Peter Flötner. J. Matthias: Das Kunstgewerbe im Ampezzothal in Südtirol. — Tafeln: Bucheinband, entw. von C. Schick. Buchsbaumschnitzereien, angeblich von Peter Flötner. Grosser Schrank, Süddeutschland, Ende 16. Jahrh.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 13. (Nr. 256.)
A. Ilg: Daniel Gran. — Die Sammlung Rothschild in Frankfurt.

Illustr. Schreinerzeitung. IV. 10. Taf. 37—40.
Speiseschrank, (aus alten Teilen gebaut). Bauernstühle und Tische, entw. u. ausgef. von F. C. Nillius, Mainz. Salonthür, entw. von F. Luthmer. Schlafzimmereinrichtung (Rococo), entw. u. ausgef. von P. Dornauf, Frankfurt a. M.

Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München. 1886. Nr. 11 u. 12.
M. Haushofer: Der Dilettantismus. J. v. Schmädel: Einiges aus der Geschichte der Drechslerkunst. — Tafeln: Glaspokal, entw. von Hoffmann, München. Besteckbehälter, Leder geschnitten, 16. Jahrh. Rücken einer Geige, eingelegt, um 1700. Feuerbock, Bronzeguss, Italien 17. Jahrh. Wandmalerei für ein Kinderzimmer, von O. Hupp.

†Gazette des Beaux-Arts. 1887. Januar.
E. Bonnaffé: Etudes sur le meuble en France au XVIe siècle.



Aus v. Kramer und Behrens' Ornamentale Fragmente.





Chiffonnier von Riesener, um 1780.

(Musée des Arts décoratifs in Paris.)



Aufnäharbeit auf rotem Sammet in farbiger Seide und Schnur. Spanien, 16. Jahrh.

Kunstgewerbliche Streifzüge.

Von Richard Graul.

Mit Illustrationen.

IV. Bemerkungen über Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts.

3. Régence- und frühe Louis XV.-Möbel.

Die Boullearbeiten, welchen unsere vormaligen Bemerkungen galten, waren charakteristische Beispiele des reinen Louis XIV.-Stiles, wie er um die Wende des siebzehnten Jahrhunderts im Luxusmobiliar vorherrschte. Die Postamente und Kastenmöbel aller Art — um diese handelte es sich zunächst — erschienen architektonischen Gesetzen streng unterworfen. In ihrem Aufbau monumental gedacht, mit klarer Betonung energischer Gliederungen, der reiche Schmuck metallener Einlagen im wirksamen Kontrast mit kräftigem Beschlagwerk die Flächen und Formen zierend, so reihten sie sich in notwendiger Unterordnung der dekorativen Pracht prunkender Palasträume ein. Im einzelnen betrachtet wahre Denkmale künstlerischen Feinsinnes, in ihrer Erscheinung aber von steifer Vornehmheit, kommen sie zu ihrer rechten Wirkung doch erst im Rahmen einer Dekorationsfülle, wie sie ein Lebrun der Galerie d'Apollon im Louvre zu geben wußte: die Boullemöbel, die wir letzthin betrachteten, sind an den Ort gebundene Paradestücke, pièces d'apparat, nicht eigentlich mobil und ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse einer mehr und mehr dem Zwange höfischer Repräsentation entwachsenden Gesellschaft. Diese vor allem Bequemlichkeit heischende Wandlung in der Sinnes- und Lebensweise der vornehmen Gesellschaft fand noch zu Lebzeiten Ludwigs XIV. statt, so daß die freiere Stilbewegung des Mobiliars zum Rococo hin sich bereits in der Zeit vor der Minderjährigkeit Ludwigs XV. regte.

Auch Charles-André Boulle auf der Höhe seiner künstlerischen Thätigkeit mußte sich zu Konzessionen an den neuen Geschmack verstehen; auch er, der Konservative, wurde im Mobiliar zum widerwilligen Vorboten der dem Rococo zudrängenden Strömungen. Immerhin, der Ruhm bleibt ihm ungeschmälert, daß er der letzte und einzige große Ebenist gewesen, welcher auf Grund einer entschieden architektonischen Gesetzen folgenden Konstruktion einen durchaus originellen Typus der Möbeldekoration geschaffen hat. Nicht wieder in der Geschichte des modernen Mobiliars — und wo es sich um originalen Stil handelt, muß abgesehen werden von der altertümelnden Rezeptirkunst unseres Jahrhunderts — nicht wieder begegnen wir einer solchen Monumentalität im Mobiliar, einer so durchaus architektonischen Gesetzmäßigkeit im Konstruktiven. In diesem Sinne betrachtet, erscheinen Boulle's reine Louis XIV.-Arbeiten als die Ausläufer einer Jahrhunderte alten Entwickelung. Glied für Glied reihen sie sich an, so weit wir zurückblicken, an die Möbel der Renaissance und weiter zurück, an die der Gotik selbst. Der offene Bruch mit der Tradition wird erst nach Boulle vollkommen, dann erst von prinzipieller Bedeutung für alle weitere Fortbildung in der Möbeltischlerei. Mag immerhin hier und da auch in der Folgezeit der Versuch gemacht werden, der alten Leiterin Architektur von neuem zu folgen: wahrhaft triebkräftige Möbeltypen sind aus dieser Verbindung nicht wieder zu Tage gekommen. Die reizenden Bildungen des Louis XVI. selbst, so antikisch-architektonisch sie sich geberden, das Beste ihres individuell künstlerischen und stilistischen Wertes

verdanken sie der sichtlichen Sorge, dem ehernen Strukturgesetze spielend auszuweichen; ihre gefällige Zweckmäßigkeit hat Eigenschaften zur Voraussetzung, die in der individuellen Selbständigkeit des Rococo wurzeln und die ihre Form charakteristisch bestimmen.

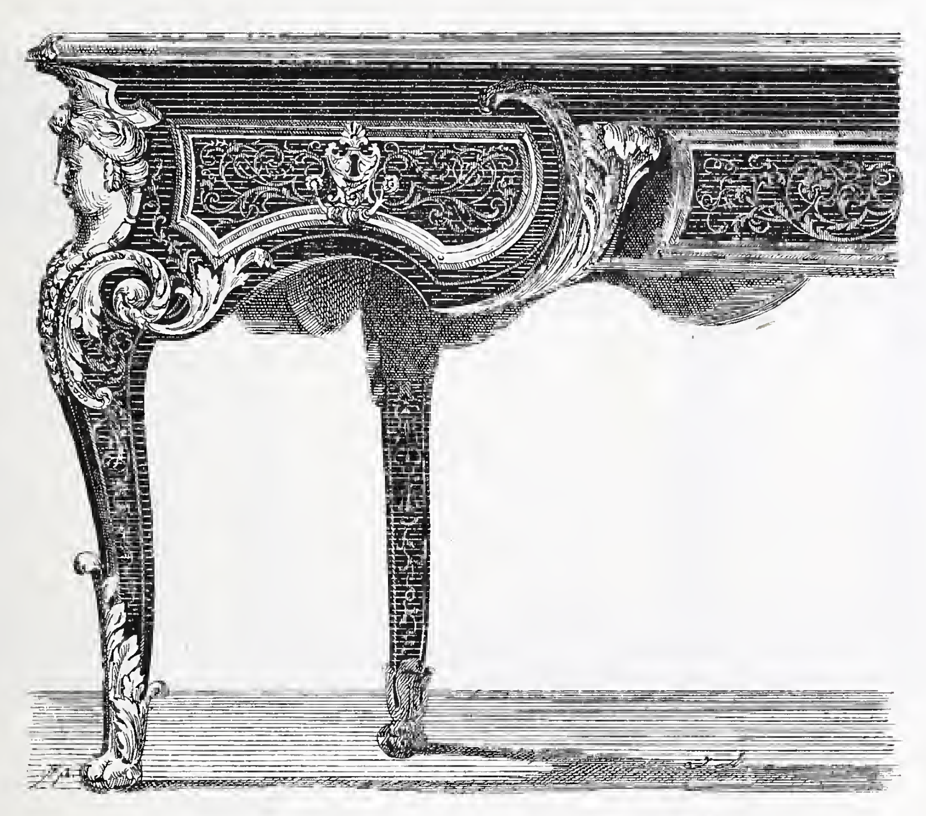
Während der zwei ersten Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts ist im Mobiliar die Lockerung der Verhältnisse, die Abneigung gegen allen Zwang der geraden Linie fest begründet. Als Vorläufer dieser Richtung im 17. Jahrhundert haben wir bereits die geschnitzten Möbel, namentlich Tischmöbel und Konsole kennen gelernt. Derselben Gattung gehören auch diejenigen Arbeiten an, bei denen wir beobachten, wie auch Boulle mit der modischen Richtung paktirte; einige seiner Kommoden übrigens, auf die wir nicht weiter eingehen, schließen sich der Bewegung nicht minder willig an.

Das S. 105 abgebildete Bureau, ein authentisches Werk des alten Boulle (in der Salle du Conseil des Versailler Schlosses), ist eines der frühesten Beispiele der Hinneigung zu dem freieren Stil des beginnenden, maßvollen Rococo (1725—1740), das die Bezeichnung Régencestil nicht hinreichend deutlich, weil zeitlich nicht umfassend genug, begreift. Diese Art von platten Schreibtischen auf vier Füßen war eine Neuerung aus der zweiten Hälfte des Stils Louis' XIV.; die früheren bureaux, mit einem Aufsatz (casier), Vermächtnisse der Renaissance, waren ungefügig groß, ruhten auf acht Beinen und zeigten regelmäßig zwischen den seitlichen Kasten der Vorderseite eine weite Öffnung (voute), die im Wechsel der späteren Stilphasen schwand. Die Formgebung unseres Tisches läßt das architektonisch-konstruktive Moment noch deutlich gewahren: stämmig, untersetzt, gleichsam die innere Strebekraft verhaltend, entwachsen die Träger, an Umfang im Aufsteigen schwellend, den Füßen, welche Blattkelchen entstammen, die nach unten in Thierkrallen endigen (sabots feuillis à griffes). Den oberen Beinteilen entwinden sich einer kraftvollen geschwungenen Volute — in Bronze — trefflich modellirte Karyatidenbüsten, auf welchen die Tischplatte kräftig aufsitzt. Das Tischgerüst (ceinture) enthält drei Schubladen, die zwei seitlichen umschließt ein eigensinnig gebrochener Kontur, das untrügliche Wahrzeichen des neuen Stils, die mittlere schiebt sich geradlinig dazwischen und springt nach innen zurück.

Einen Schritt weiter in die Formenwelt der Régence bringt uns das an zweiter Stelle (S. 106) reproduzirte Bureaufragment (Schloß zu Compiègne), das uns den Stil Charles Cressents (geb. 1685, gest. 1768) verdeutlichen mag. Dieser hervorragende Ebenist, dessen Art und Weise wir freilich nur den zahlreichen Arbeiten seiner Nachahmer ablauschen und aus vielfachen Beschreibungen zeitgenössischer Kataloge entnehmen können, ist recht eigentlich der Herold des Rococomobiliars, sein Stil ist charakteristisch für die Régence. Die Möbel im Style de Cressent zeigen, daß in der Phantasie ihrer Schöpfer die Tradition des Louis XIV. noch nachwirkte. Sie sind nicht mehr massiv, imponiren nicht mehr durch eine gewisse architektonische Monumentalität, aber noch immer wahren sie den Schein solider Standfestigkeit. An Stelle gerader Linien sind durchgängig geschweifte Konturen getreten, auch der sogenannte contour à l'arbalète, eine circonflexartig gebrochene Bogenverbindung, findet Verwendung, aber alle Kurven sind noch vorsichtig, maßvoll, sie deuten eine freiere Bewegung mehr an, als daß sie sie konsequent durchführen, wie es das echte Rococo Meissonniers thut, kurz sie widersetzen sich noch launenhafter Willkür. Die Kommoden werden mobiler, sie lernen sich vom Boden erheben, noch wird ihnen die Bewegung schwer und wie unwillkürlich laden sie zwischen den Füßen nach unten aus; sie haben ihre Steilheit im Ausbau verloren, sie wölben, dehnen sich in die Breite, bauchen sich weit aus zu jener der Régence ganz besonders lieben Form der commode ventrue, einer Art von merkwürdiger Zählebigkeit, die in vielfachen Varianten, sargartig, kesselartig und ähnlichen, eine ungemeine Verbreitung über alle Nachbarländer gefunden hat. Deutsche Schlösser bergen sie in mannigfaltigsten Bildungen, zumeist aber dekorirt in der ausschweifenden Weise des echtdeutschen Rococo, und es mag genügen zu ihrer Veranschaulichung hinzuweisen auf das, was Cornelius Gurlitt auf Tafel 6, 8 und 13 seiner „Möbel deutscher Fürstensitze“ reproduzirt hat. Ganz gewiß gehören diese drei Möbel nicht mehr der frühen, naiven Rococoperiode an, aber die allgemeine Formerscheinung hat an typischer Giltigkeit für die gebauchte Kommode der Régence fast nichts eingebüßt. Auch das elegante Landrinsche Möbel, das Brinckmann kürzlich an dieser Stelle veröffentlichte (S. 85), gehört in diese frühe, vorbereitende Epoche des Louis XV.; die Form der

Kommode indessen weist auf einen etwas früheren Typus hin, welcher der forme ventrue vorausging; nur die Bronzeappliquen mit ihren Rocaillemotiven und die eigenartige Fournireinlage lassen den Fortschritt in der Stilentwickelung deutlich erkennen.

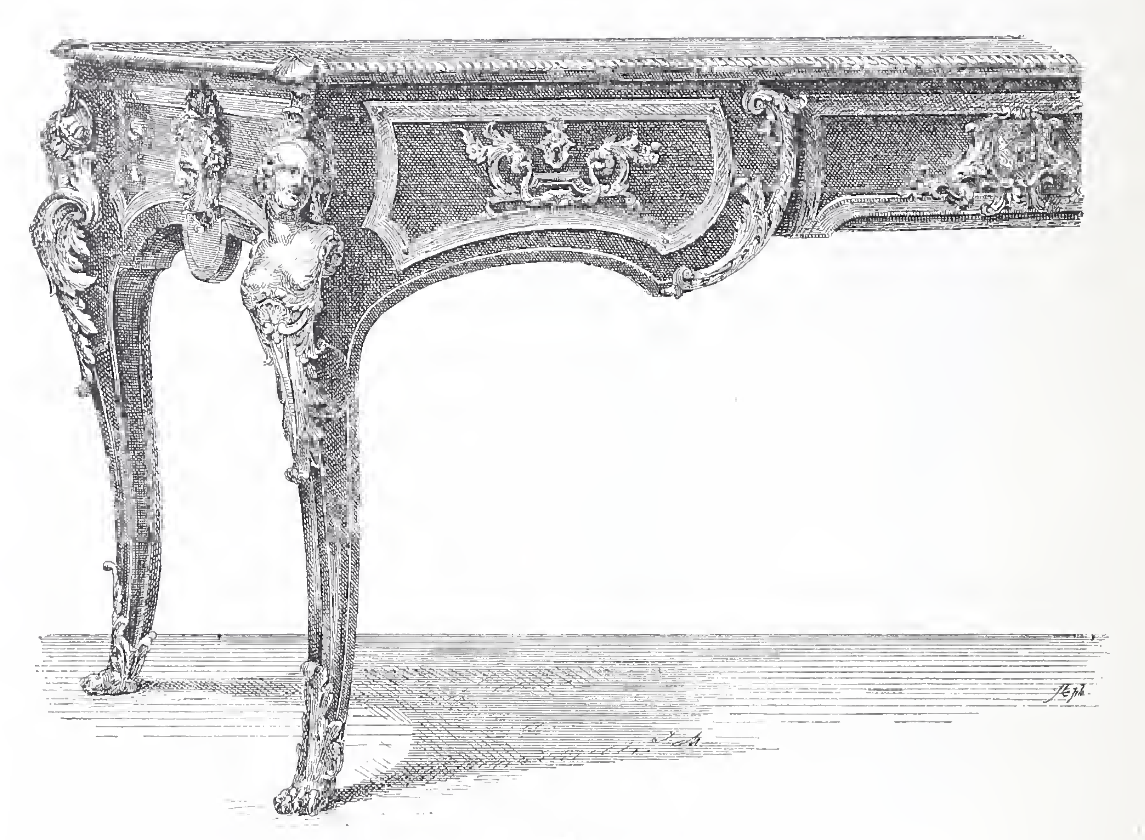
Es darf übrigens nicht befremden, wenn gerade das dekorative Detail, der Bronzebeschlag zumal sich schneller die neue Formensprache angewöhnt als das konstruktive Möbelgerüst. Gerade in den Appliquen Cressentscher Möbel tritt der siegende Einfluß von Ornamentisten wie Gilles-Marie Oppenort zu Tage, der die Thätigkeit Meissonniers glänzend vorbereitet. Es darf auch nicht außer acht gelassen werden, daß nächst den ausgesprochenen Régence- und frühen Rococoformen sich vielfache Beispiele einer entschieden konservativen Behandlung besonders in bürgerlichen Kreisen erhalten haben, welche unbekümmert um die leitende Modeströmung fleißig vervielfältigt worden sind. In dem Claesenschen Werke: „Meisterwerke der Möbeldekoration auf der Lütticher Ausstellung" findet sich eine reiche Auswahl von Schränken, Büffets, Encoignüren u. dgl., welche fast alle sich sträuben, zu einer scharf bestimmten Stilrichtung sich zu bekennen. Gleichzeitig gewahren wir an ihnen, wie trotz der zeitgemäßen Vorliebe für Metallbeschlagwerk das einfache Holzschnitzwerk jederzeit eifrig im Schwange blieb.



Bureau von Ch.-A. Boulle. Versailles. Anfang des 18. Jahrhunderts.

Cressent nun ist viel mehr Bildhauer gewesen, als Ebenist. In der virtuosen Behandlung der Bronze war er Meister. Mit gutem Grunde bringen wir seinen Namen mit dem bereits erwähnten Bureau (S. 106) in Zusammenhang; haben wir auch keinen Beweis dafür, daß es seiner Hand entstammt, seiner Art liegt es zweifelsohne sehr nahe. Wie viel familiärer, intimer geberdet sich doch dieser herrliche Schreibtisch im Vergleich zu dem Boulleschen Werke! Was uns dort noch steif und ernst anmutet, hier ist es mit leichten Varianten in liebenswürdige Anmut umgesetzt. Freier schwingen sich die Beine empor, die Karyatiden vergessen die antikisirende Herbheit und Regungslosigkeit, wie Boulle sie liebte, schelmisch lächelnd wenden sie neugierig die Köpfchen seitwärts. Auch das Spiel des vergoldeten Beschlagwerks

— ein ganz ähnlicher Tisch im Potsdamer Stadtschloß zeigt, wie einige Möbel im Schloß zu Brühl, Silberbeschlag, eine Dekorationsweise, von der vor der Revolution sich auch in Frankreich Beispiele fanden und für die besonders Robert de Cotte schwärmte — ist ungezwungener, tändelt mit zierlichen Rocailleelementen, während sein Akanthusblatt williger sich dehnt, inniger sich anschmiegt an die gegebenen Linien. Sehr ähnlich übrigens diesem Cressentschen Möbel ist ein Schreibtisch im Marineministerium zu Paris, und am gleichen Ort findet sich auch ein unserem ersten Bureau (S. 105) ganz verwandter Schreibtisch, ebenfalls von Boulle herrührend. Beide Werke sind heliogravirt im Jahrgang 1883 der Revue des arts décoratifs, dort sind sie der sehr lesenswerten und leidlich illustrirten Möbelstudie von Paul Mantz beigefügt. Ein unserem Cressentschen Bureau (S. 106) sehr ähnliches Werk befindet sich noch im Mailänder Kunstgewerbe-Museum; in etwas flüchtiger Zeichnung ist es veranschaulicht bei Lambert und Stahl, „Das Möbel“ Tafel 75.



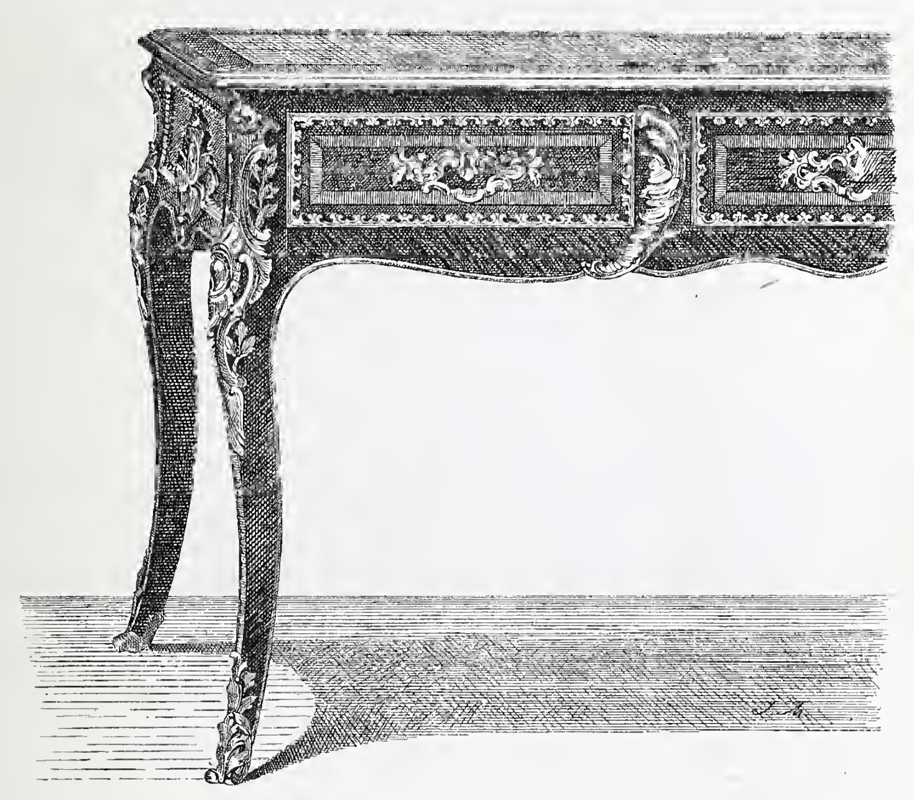
Bureau à bustes de femmes, in der Art Cressents, um 1725—30. Schloß zu Compiègne.

Das dritte unserer Möbelfragmente (S. 107) entstammt dem Musée du Mobilier National (Nr. 132 des Katalogs von Williamson, Paris 1883). Wir stehen an der Schwelle des Rococo. Die Umrißlinien sind in wogendem Fluß, sie steuern dem chantournement zu, jenem konsequenten Ausweichen aller Gradlinigkeit; jede Schroffheit in der Bewegung ist ängstlich gemieden, der Ebenist scheut sich vor energischer Entschiedenheit. Unschlüssig entfliehen die Füße dem natürlichen Schwerpunkt, die Zeit naht, wo geistreiche Willkür aller statischen und stilistischen Gesetze spotten wird. Das Mobiliar lernt kapriziösen Bedürfnissen dienen, es wird kokett, niedlich, amüsant. Vor fünfzig Jahren kaum hatte es uns erzählt von der majestätischen Pracht des grand siècle, jetzt wird es bald indiskret werden und uns vorplaudern, was es im Boudoir eleganter Damen gehört hat. Von solcher Vertraulichkeit sind wir nicht mehr fern. Unser Möbel steht am Anfange dieser Bewegung. Es ist uns aber auch interessant durch die Art seiner Flächendekoration. Längst hat die Metallmarqueterie Boulle's aufgehört, ton=

angebend zu sein, die Holzfurnitur, welche mit dem Beschlagwerk und der pseudo-chinesischen Lackarbeit sich in die Herrschaft teilt, ist an ihre Stelle getreten, — auch den Bronzebeschlag zu verdrängen, gelang ihr erst später.

Einstweilen lernen wir an diesem am besten den Formenwandel kennen. Erst beschränkt auf einzelne Möbelteile, als Schlüsselloch- und Henkelbeschläge, als Fuß- (sabots) und Eckansätze, gewinnen die Bronzen unter Cressents und Gillots Einfluß immer mehr an sich hinein und es folgt der ganze Apparat allegorischer Embleme. So werden mit Beschlagwerk während der Régence schon die Flächen verziert und bald auch zerstört. Das geschah als Jules-Aurèle Meissonniers Geschmack die Mode zu lenken begann und talentlose Nachahmer die feinsinnige Kunst des klassischen Rococo in der Dekoration auf grob naturalistische Abwege drängten.

Um so mehr muß darauf hingewiesen werden, daß die Leistungen der französischen

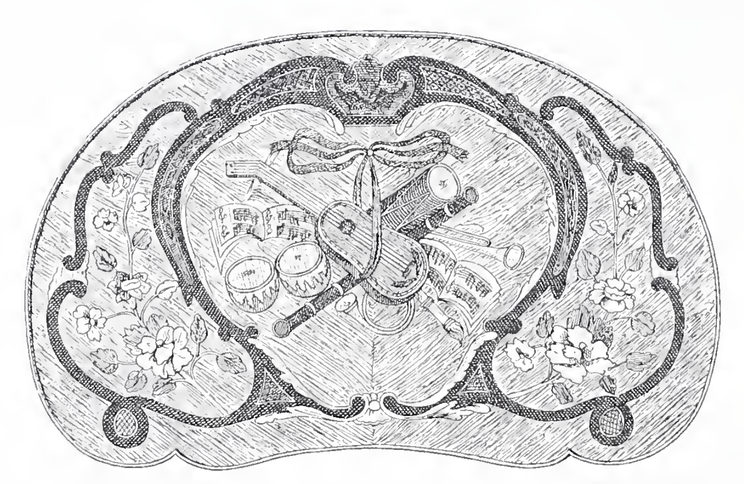


Bureau aus dem Mobilier National, um 1735. h. 0,79, l. 1,47, br. 0,76 m.

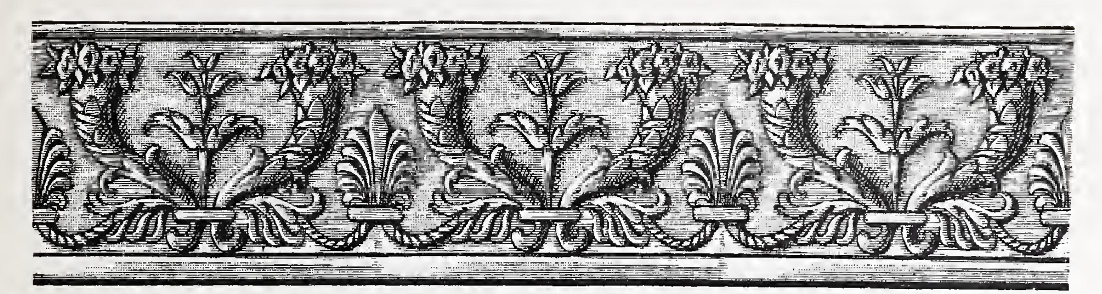
Bedeutung. In graziösem Rahmenwerk umziehen sie die Flächen, im Anfang als schmächtiges, diskretes Leistenwerk, dann in der Zeichnung bewegter, immer kühner. Mehr und mehr setzen sich vegetabile Elemente an, naturalistische und stilisirte, bald wird das Blattwerk durchsetzt von Muschelwerk, bald von ihm verdrängt, die Akanthusblätter ziehen sich lang, werden stachelig, spitzig, sie ringeln sich auf, krämpen sich, rollen sich fächerartig zusammen; mehr und mehr gesellt sich das Blumenwerk hinzu, es wird üppiger, anspruchsvoller, gleichzeitig mehren sich Tierformen, phantastische (Drachen z. B.) und natürliche (Affen z. B.), auch Putten mischen

Ebenisten in der Frühzeit des Rococo sich immer noch den Forderungen eines vernünftigen Geschmackes unterordneten. Die fremden, zumal deutschen Nachahmer wußten aus dieser Einsicht nicht Nutzen zu ziehen. Kaum überschreiten mit den 20er Jahren die französischen Neuerungen den Rhein, da stürzt sich eine wilde Phantastik gierig auf die neuen Dekorationsmotive, zwingt sie bald in widernatürliche Verbindungen, müht sich ab, es den Vorbildern zuvor zu thun, und entwickelt arglos und konsequent zugleich alle ihre Befähigungen, peitscht sie förmlich aus, bis ihre schablonenhaft abgehetzten Gebilde, allen Gehaltes, allen Geistes bar, mit Recht allgemeiner Ver-

urteilung anheimfallen. Solchen Ausschreitungen gegenüber kann nicht nachdrücklich genug der Blick gelenkt werden auf die klassischen Werke des frühen französischen Rococomobiliars. Was die maßvolle Bewegtheit eleganter Umrisse, die Wohlabgewogenheit der Verhältnisse, die vollkommene Zweckdienlichkeit vor allem anlangt, ganz abgesehen von der reizvollen Angemessenheit des Detailschmuckes — was diese Vorzüge anlangt, so sind jene Werke in späteren Zeitläuften kaum übertroffen worden. Und wir weisen um so mehr auf sie hin, als die unleugbaren Mißgriffe, welche das Rococo auch Frankreichs später zeitigte, der Wertschätzung dieser mustergiltigen Arbeiten des Übergangsstils hinderlich gewesen sind. Bei uns in Deutschland besonders, wo doch im ganzen nur kärgliche Proben solcher Art sich zerstreut vorfinden, wo das allgemeine Urteil — wie neuerliche Publikationen lehren — an den geschmacklos phantastischen Ausartungen gerade sich großzieht, da sollte man nie vergessen, daß Rococogeist und Rococokunst mehr war als eine frivole Laune, daß vielmehr, was sie wirklich Geniales geschaffen hat, von unseren Gewerbetreibenden nicht andächtig und demutsvoll genug betrachtet werden kann, — daß aber auch nicht allem und jedem Rococowerk, wie man sie jetzt zusammenliest, der gleiche Wert zukommt!



Holzmarqueterie-Platte eines Tischchens. Privatbesitz in Frankfurt. Ende Louis XV.



Kaminfries, weißer Marmor. Florenz, Ende 15. Jahrh.

Die Achatindustrie in Idar-Oberstein.

Von C. Görig.

In den Städten Idar-Oberstein im Nahethal blüht seit Jahrhunderten eine Industrie, deren Erzeugnisse früher über die ganze Welt verbreitet waren: die Schleiferei von Halbedelsteinen, im besonderen die Achatschleiferei. In den letzten Jahren ist ein erheblicher Rückgang derselben beklagenswerter Weise eingetreten; Abhilfe resp. Besserung dieser Kalamität ist nur zu erhoffen, wenn neu erwecktes Interesse dieser vaterländischen Kunst reichliche Aufträge zuführt. Was die beiden Städtchen Idar-Oberstein in ihrer schönen, in der ganzen Welt einzigen Achatindustrie bieten, soll in gedrängter Form in nachfolgendem Artikel geschildert werden. Zu diesem Behufe bitte ich den geneigten Leser, mir auf einem Rundgang auf der „Fabrik“ zu folgen. Das Wort „Fabrik“ bezeichnet die Gesamtindustrie, wie sie in ihren verschiedenen Zweigen in Idar, Oberstein und etwa 15 Ortschaften betrieben wird.

Zur besseren Beurteilung und Schätzung des jetzigen Standes der Industrie ist es nötig, die Geschichte derselben mit einigen Strichen zu skizziren.

Das Auffinden der anfangs vielleicht freiliegenden, jedoch später durch schwere Arbeit dem harten Melaphyrfelsen abgewonnenen Achatsteine und die vorhandene, zur Bearbeitung notwendige Wasserkraft gab die Veranlassung zur Ansiedlung der Industrie: wann dies geschehen, ist nicht anzugeben.

Aus dem Inhalt der ältesten Urkunde von 1454 läßt sich schließen, daß damals schon eine sehr geregelte Industrie bestanden, und auch die verschiedenen Bergwerke zur Gewinnung des Rohmaterials zeigen Spuren uralten Betriebs. Wie eng begrenzt aber diese Industrie damals gewesen sein muß, geht daraus hervor, daß im Jahre 1547 in Oberstein nur 47 und im ganzen Idarbann, welcher 13 Ortschaften umfaßte, nur 111 Personen wohnten.

Gefertigt wurden fast nur Knöpfe, Degengriffe, Kreuze, Rosenkränze rc., und nach dem noch später üblichen Brauch zu schließen, bestand die Art des Handels darin, daß die Arbeiter mit ihren fertigen Waren an den Fürsten- und Adelssitzen herumzogen und dieselben feilboten. Im Beginn des 17. Jahrhunderts war die Industrie schon zu einer ziemlichen Bedeutung gelangt, wie aus der Zunftordnung ersichtlich ist, welche der Graf von Dhun und Oberstein für seine „leibeigene Unterthanen und Handwerksgenossen“ am 16. Januar 1609 erließ; nach derselben besuchten auch schon die Schleifer die Frankfurter Messe. Die Art der Bearbeitung der Halbedelsteine (Achatschleifen) wurde nach Möglichkeit geheim gehalten und die Ausübung durch verschiedene Satzungen beschränkt; selbst noch 1826 wurde außer den Söhnen der Meister niemand im Schleifen unterrichtet.

Obwohl die Zahl der Artikel noch gering war, so nahm doch die Industrie dadurch einen wesentlichen Aufschwung, daß sich Goldschmiede auf der Fabrik niederließen und die Steine mit den verschiedenartigsten Fassungen versahen; auch zweigten Ende des vorigen Jahrhunderts sich einige Personen ab, welche als Handelsleute ausschließlich den Verkauf betrieben.

Einen ganz bedeutenden Aufschwung nahm jedoch die Industrie im Anfange dieses Jahrhunderts durch die Erfindung verschiedener Färbungsarten, so besonders rot, blau, schwarz und gelbgrün. Obgleich im vorigen Jahrhundert schon manche primitive Färbungsversuche gelungen waren, so war dies doch mehr dem Zufall zuzuschreiben; man hatte noch nicht

erkannt, daß manche Lagen des Achats von Färbeflüssigkeiten ganz durchdrungen und mittelst eines chemischen Prozesses dauernd haltbar gemacht werden können, obwohl hierauf das bei den Alten und von Plinius erwähnte Schwarzfärben beruhte. Dieses war von den römischen Kameeschneidern durch die Jahrhunderte streng geheim gehalten worden.

Man freute sich stets in Idar auf die Ankunft dieser „Römer", welche die fast wertlos scheinenden Onyxsteine aufkauften, um sie dann in ihrer Heimat in die geschätzten teueren Kameen umzuarbeiten. Nun ereignete es sich, daß der Zufall einen Idarer Handelsmann im Jahre 1817 mit einem solchen „Römer" im Pariser Schuldturm zusammenbrachte. Die gemeinsame Not macht mitteilsam, und hierdurch wurde das Geheimnis des Schwarzfärbens sowie der Färbungsmöglichkeit überhaupt Gemeingut der Fabrik. Außer einem ungemeinen Aufschwung hatte dies noch die Verlegung der Steinschneidekunst von Italien nach Paris und, wie wir später sehen werden, nach Idar zur Folge.

Den so erheblich gesteigerten Anforderungen von außen konnte nun aber bald die Rohsteingewinnung nicht mehr entsprechen. Die Ausführung vieler Bestellungen wurde wegen Mangel an geeignetem Rohmaterial unmöglich. Eine bedenkliche Krisis schien sich zu nahen, die Jahrhunderte alte Industrie schien, nun auf der Höhe der Leistungsfähigkeit angelangt, dem vollständigen Erlöschen entgegen zu gehen. Jedoch wie häufig im Leben die gefährdete Existenz des Einzelnen von ungeahnter Seite Hülfe empfängt, so auch hier die Industrie und die Gesamtbevölkerung.

Einige Idarer Schleifer, welche wegen der drohenden Krisis im Jahre 1827 nach St. Leopoldo (Brasilien) ausgewandert waren, um sich als Landwirte anzubauen, fanden den Hof eines Gutes mit Steinen gepflastert, welche sie an einige Spezies ihrer heimatlichen Achate erinnerten. Der Versuch mit einigen abgeschlagenen Stückchen ergab, daß sie prächtigen Karneol vor sich hatten. Mit leichter Mühe sammelten sie einige hundert Centner der wie unsere Waken im Flußbett des Taquaria liegenden bis gegen 40 Pfund schweren Achatmandeln und sandten sie über Hamburg in ihre Heimat, wo sie 1834 ankamen und nicht nur den glücklichen Findern einen schönen Gewinn einbrachten, sondern auch begreiflicher Weise große Freude und neubelebende Hoffnungen hervorriefen. Wenn auch in der Folge die Gewinnung dieser Rohsteine nicht mehr so leicht als anfangs war, sondern durch Ausgrabungen gefördert werden mußte, so war es bis jetzt doch möglich, stets ungeminderte Sendungen zu liefern.

Hierdurch faßte der Handel wieder Mut, knüpfte feste Verbindungen an in Paris, London, New York ꝛc., die Zahl der Schleifer verdoppelte sich, und nachdem es nunmehr möglich geworden, die Kameesteine je nach Bedarf zu liefern, entwickelte sich in Paris die durch die Mode so sehr unterstützte Kameeschneidekunst. Die tüchtigsten Kräfte hierin, ebenfalls meistens Idarer, 1870 aus Paris ausgewiesen, brachten diese Kunst fast vollständig nach Idar, und wurden bis dahin die meisten Geschäfte über Paris und London nach dem Hauptablagerungsplatze New York gemacht, so geschah dies jetzt auch direkt.

Soweit die Geschichte der Industrie; wenden wir uns jetzt dazu, die verschiedenen Berufszweige der Fabrik, wie Steinhandel, Schleifer, Graveur (Kameeschneider), Lapidär (Edelsteinschleifer), in ihrer Thätigkeit zu schildern.

Fast alle Halbedelsteine, welche die Erde spendet, werden jetzt in Idar-Oberstein verarbeitet: Rußland liefert seinen Malachit und den schönsten bekannten sibirischen Amethist, Ungarn Edelopal ꝛc., Indien Almandin, Mosachat, Krystall, Turmalin, Nephrit, Chrysopras ꝛc.; Afrika außer verschiedenen teils schon genannten feinen Steinen seit etwa fünf Jahren einen ganz neuen Halbedelstein, Tiegerauge genannt (Krokidolit), und an diesen Fund knüpft sich die Hoffnung, daß durch die Erschließung des Inneren noch manches Neue gehoben wird. Südamerika liefert außer allen Arten Achate noch Krystall, Amethist und Topas, Nordamerika Labrador ꝛc. ꝛc.

Die Halbedelsteine werden, nachdem sie nach Art und Güte sortirt sind, öffentlich versteigert, wobei je nach Bedarf und Nachfrage die Preise sehr schwanken, so daß z. B. nach Auftauchen eines neuen Artikels das Kilo hierzu geeigneten Materials 70—80 Mk. kosten kann, welches vorher bloß 3—5 Mk. kostete.

Die durchsichtigen, krystallinisch gebildeten Steine, wie Almandin, Amethist, Topase ꝛc. werden nun von dem Lapidär auf einer horizontal laufenden Schmirgelscheibe in den wenigen, sich stets gleichbleibenden Formen Oval, Rechteck

zc. im Brillantschliff (mit lichtstrahlenden Facetten) geschliffen. Neuerdings wurde auch eine Diamantschleiserei mit Dampfbetrieb errichtet.

Die Achate zc. bringt der Schleifer in die Schleife und zerteilt sie mittelst Zerschlagens, oder wie es neuerdings mit viel Materialersparnis geschieht, zerschneidet sie mittelst Diamantstaub auf einer dünnen Metallscheibe in die gewünschten Größen und giebt ihnen dann auf dem Schleifstein die gewünschte Form und Modulation.

Dieses Schleifen geschieht auf folgende Weise: es wird in den großen, dem Mühlstein ähnlichen, senkrecht laufenden Schleifstein die negative Form mittelst eines sehr harten Steines eingeschliffen und hieran der zu bearbeitende Halbedelstein vorsichtig ausgeschliffen. Zu diesem Behufe muß sich der Schleifer in wagerechter Lage mit der Brust auf einen ausgehöhlten Holzblock legen und mit beiden Händen unter fortwährender Bewegung das Objekt an den Schleifstein drücken; zur Verstärkung des Druckes ist nach hinten auf dem Boden ein Querholz befestigt, wogegen sich der Schleifer mit beiden Füßen stemmt; eine höchst mühsame und gesundheitschädigende Thätigkeit, welche durch die stete Einwirkung des kalten Wasser- und Steinstaubes die Gesundheit untergräbt, so daß ein Schleifer selten über 40 Jahre alt wird. Trotz verschiedener Verbesserungsversuche mußte man stets wieder zu dieser Art der Arbeit zurückkehren, da sie allein ermöglicht, die volle Kraft des Widerstemmens bei gleichzeitiger genauer Beobachtung des zu bearbeitenden Gegenstandes auszunutzen.

Die Ausarbeitung hohler Gegenstände, wie Vasen, Muscheln, Schalen zc. geschieht auf kleinen, 5—10 cm großen Schleifsteinchen: eine höchst mühsame und viele Geschicklichkeit erfordernde Thätigkeit. Denn alle Formen, rund und oval, ferner alle Profilirungen zc. können nicht, wie es noch bei Marmor möglich ist, gedreht werden, sondern müssen aus dem harten Halbedelstein herausgeschliffen werden.

Der Lohn für diese Arbeit, welche bei kranker Brust und unter steter Lebensgefahr geleistet wird (denn nicht selten zerspringt der ungemein rasch rotirende Schleifstein und zerschmettert die zwei davor liegenden Arbeiter), ist ein überaus geringer. Aufträge auf bessere Arbeiten sind höchst selten, und wagt ein Schleifer in Verbindung mit den besten der jetzt bekannten Goldschmiede die Ausführung eines Gegenstandes auf Verkauf, so müssen sie leider die Erfahrung machen, daß unserer Zeit Verständnis und Interesse für die Arbeiten in Halbedelstein fehlt.

Hat der Stein nicht eine besonders schöne Naturfarbe, was sehr selten vorkommt, so färbt man ihn, d. h. man vervollständigt durch chemische Behandlung den Naturprozeß. So bestehen bekanntlich die Kameen nicht, wie häufig im Publikum angenommen wird, aus zwei aufeinander befestigten Lagen, sondern aus einem Stück mit zwei und mehreren, in Farbe und Härte verschiedene Lagen, welche durch das Färben nur intensiver hervorgehoben werden.

Die geschliffene Ware wird nun, je nach Dekorirung, auf der Gravirbank mittelst kleiner Stahlrädchen und Diamantstaub fertig ausgeführt und mittelst des Diamantbohrers mit etwaigen Löchern versehen.

Die Kameensteine, welche meistens zweifarbig sind — gelbweiß auf schwarzem oder rotem, oder rotbraun auf hellem Grund — erhält der Graveur zur weiteren Ausführung. Derselbe bedient sich als Werkzeug einer kleinen Drehbank und einer Menge weicher Stahlstifte, die in der Größe von einer Nadelspitze bis zu 1 cm Durchmesser variiren und von Zeit zu Zeit mit Diamant in ihren Poren gefüllt werden; an diese rasch rotirenden Rädchen hält der Graveur in freier Bewegung das Objekt, um mit sorgfältiger Ausnutzung der weißen Lage eine figürliche Darstellung: Porträt, Gruppe zc. darauf zu graviren: Es ist dies eine sehr langsam fortschreitende und bei guten Arbeiten hohes künstlerisches Verständnis und Können erfordernde Thätigkeit.

Die Art des Steinschneidens kann zweierlei sein, entweder Hochschnitt (Kameen) oder Tiefschnitt (Intaglio). Ersterer wird meistens bei Onyxsteinen angewandt und letzterer bei durchsichtigen Edel- und Halbedelsteinen, wie Amethist, Topas, Krystall, Karneol, Rubin, Smaragd zc.

Als glänzende Vorbilder dienen hier die antiken Kameen, wie sie in herrlichen Exemplaren in Petersburg, Wien, Paris, Berlin zc. vorhanden sind. Die jetzige Leistungsfähigkeit steht denselben im ganzen nicht nach. Belege hierfür boten die Pariser Ausstellung 1878 und die vorjährige Berliner. Aber die Aufträge zur Bethätigung heutigen Könnens fehlen! Unsere deutsche Geschichte seit 1870 bietet gewiß nicht weniger Stoff zur Darstellung in dieser edlen Kleinkunst, als wie sie die Wiener

Kamee mit der Apotheose des Augustus u. a. zeigen.

Leider läßt Mode und Vorurteil gegen moderne Edelsteingravirung die Industrie heute im Stich, deshalb können auch alle, in berechtigter Weise geäußerten Wünsche: die Achatindustrie möge sich mehr ausschließlich der Ausführung besserer Gegenstände zuwenden — Wünsche, die auch der Arbeiter teilt — vorläufig als unerfüllbar betrachtet werden; denn die Erfahrung lehrt, daß jeder, der mit dem besten Wollen und Können diesem Ziele zustrebte, aus Not und Sorge für sich und die Seinigen nicht heraus kommt.

Die Achatindustrie ist seit Jahren wesentlich von ihren Hauptkunden in Amerika abhängig. Dort wird selbst der Schmuck größtenteils durch Maschinen hergestellt, daher auch von dort genaue Form und Muster für die Achatteile vorgeschrieben; selbständiges Vorgehen von hier aus mit Muster hatte noch selten Erfolg. Frankreich, welches unter dem Kaiserreich ein namhafter Besteller, besonders in feinen Artikeln war, ist jetzt unbedeutend: man schätzt dort nicht mehr die künstlerische Arbeit, sondern lediglich die Steine, welche reellen Wert haben und sich leicht in Geld umsetzen lassen; etwas mehr braucht England. Ein ganz reger Handelsverkehr besteht mit dem Sudan in einfachen Amuletsteinen, einem für unsere Afrikareisenden nicht unwichtigen Tausch- und Geschenkartikel, der hier sehr billig zu haben ist. Deutschland zählt leider als Abnehmer fast gar nicht!

Während Tausende von hiesigen Lehrlingen ausgeführte Kameen (Intaglios) alljährlich in Italien als antike verkauft werden, ist es zur Zeit unmöglich, auch die beste und preiswürdigste Kamee als modern zu veräußern! Die mit bedeutenden Opfern gemachten Versuche, Achatgefäße mit Metallmontirung und Schmuckstücke mit Kameen in den Handel zu bringen, hatten keinen Erfolg; gestanzter Goldschmuck mit einem glitzernden Diamant, auch noch meistens Simili, entspricht dem heutigen Geschmack mehr als die schönste Kamee.

Deshalb ist auch die Kritik ungerechtfertigt, welche der Achatindustrie Mangel an Geschmack oder gar an Können vorwirft. Die Leistungsfähigkeit steht derjenigen vergangener Zeiten in keiner Weise nach, ja übertrifft sie zum Teil: nur Aufträge und Käufer fehlen, so daß auch die Freude am Schaffen erloschen ist. Eine große Anzahl der Schleifer haben sich bereits anderen Industriezweigen zugewandt. Es ist hohe Zeit, daß für eine sinkende vaterländische Industrie etwas geschieht. Nicht vom Staate wird Hilfe erwartet und verlangt: nur der sich läuternde Geschmack der Gebildeten, welcher Kunst von brutalem Geldwert zu unterscheiden vermag, kann hier alles zum Besseren wenden.

Fig. 1. Zinnhumpen, 1581. Rathaus zu Mölln. (S. S. 114.)

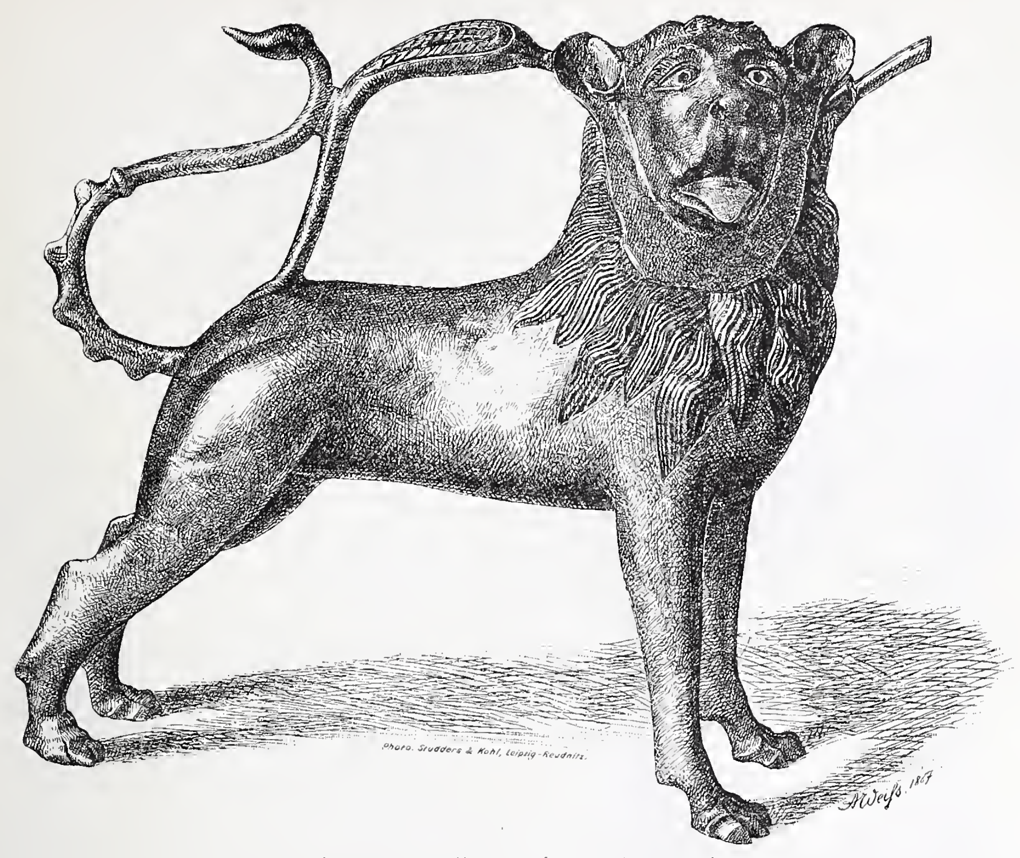


Fig. 2. Aquamanile, 15. Jahrh. Rathaus zu Mölln.

Der Schatz im Rathaus zu Mölln.

Von Arthur Pabst.

Mit Illustrationen.

Die Stadt Mölln in Lauenburg bewahrt in ihrem dem 14. Jahrhundert entstammenden aber ganz verbauten Rathaus einen kleinen Schatz, welcher bisher völlig unbekannt geblieben ist. Ein Zufall führte mich im Jahre 1883 nach der Stadt, ein Zufall gab mir dort Kunde von dem „Stadtschatz". Derselbe enthält außer einigen wertlosen Waffen und Fahnen eine Anzahl Geräte, welche es wohl verdienen, an dieser Stelle erwähnt zu werden; einige derselben sind von so eigentümlicher Form und besonders als Vorbilder für unser modernes Handwerk geeignet, daß wir sie in Abbildung mitteilen.

Das früheste Stück ist ein Aquamanile, in Gestalt eines stehenden Löwen, dessen Kopf seitwärts gerichtet ist. (Fig. 2; 30 cm hoch, 32 cm lang.) Das Stück gehört wohl schon dem 15. Jahrhundert an, wie die freiere Auffassung in der Bildung beweist. Auf der Rückseite ist das Stadtwappen von Mölln: ein Mühlrad eingravirt, vermutlich ein Beweis, daß das Gerät nicht einer Kirche entstammt, sondern bei festlichen Mahlzeiten des ehrsamen Rates zum Reinigen der Hände nach Tisch benutzt wurde. Wohlhabende Städte leisteten sich den Luxus silberner Gefäße gleicher Form, wie z. B. Lüneburg deren zwei Stück gerettet hat: das kleine Mölln hat es nur zu einem solchen aus Messing gebracht.

Trotzdem besitzt auch Mölln sein Silber und hat bisher der Lockung widerstanden es zu veräußern. Im ganzen sind es zwölf Stück, darunter allerdings zehn von gleicher Form: kleine cylindrische Becher (je 22 cm hoch) mit erweiterter Mündung. Die Außenseite zeigt gekörnten Grund mit einer ausgesparten Kartusche, in welcher das Wappen der Stadt mit der Umschrift: collegy senatus Mollensis 1604 gravirt ist. Es sind also die Trinkgefäße des



Fig. 3. Becher, Silber getrieben. 1581. Rathaus zu Mölln.

ehrbaren Rates, welcher in weiser Erkenntnis, daß ein guter Trunk den Sinn der Männer milder stimmt, wichtige Beratungen beim Wein aus dem Keller der Stadt gehalten haben wird.

Sind diese Stücke mehr von kulturhistorischem Interesse, so tritt bei den beiden folgenden Pokalen das künstlerische in den Vordergrund.

Der erste — der sog. Feuergräfenbecher — ist ein Traubenbecher mit sehr hohem Schaft. Der Körper, in der Mitte stark eingeschnürt, zeigt Buckeln von noch fischblasenförmiger Gestalt. Aus dem hochgetriebenen Fuß wächst der Schaft heraus mit krausem Blattwerk, Bügeln und einer tragenden Figur in Weißsilber. Den Deckel krönt eine Vase mit Blumenstrauß. Körper und Deckel sind vergoldet, die Höhe des Bechers beträgt 50 cm. Über seine Herkunft geben drei Stempel eine leider nicht sichere Auskunft: der Lübecker (?) Doppeladler und ein Turm, bekanntlich ein fast nie zu deutender Stempel, endlich eine Meistermarke aus den Buchstaben H u. O zusammengesetzt.

Den zweiten Pokal eingehend zu beschreiben, überhebt uns die Abbildung 3. Derselbe ist 35 cm hoch, die getriebenen Partien sind vergoldet. Stempel zeigt der Becher nicht, unter dem Fuß ist die Jahreszahl 1581 eingravirt. Der Pokal ist ein ganz vortreffliches Modell für die moderne Goldschmiedekunst. Was in unseren Tagen an Ehrenpokalen, Schützenbechern 2c., wenn der Preis nur ein beschränkter ist, noch immer geleistet wird, ist oft recht bedenklicher Natur. Hier gute Vorbilder zu schaffen, ist ernste Pflicht: unser Becher ist ein treffliches Muster aus alter Zeit. Klar und harmonisch im Aufbau, einfach in Gliederung, zeigt er ein maßvolles Ornament und bietet am Körper noch reichlich Raum zum Anbringen von Inschriften.

Endlich bewahrt das Rathaus zu Mölln noch einige Zinnarbeiten auf, welche durch den Stempel — ein Mühlrad und zwei nach unten gekreuzte Schwerter (Meistermarke?) — sich als lokale Arbeiten zu erkennen geben: es sind zwei Becher von gleicher Form, doch verschiedener Größe (45 cm und 50 cm hoch), deren einen Figur 1 darstellt. Schon die ungewöhnliche Form dieser Trinkgefäße, welche mit beiden Händen zu regieren waren, ist auffällig; noch mehr der Schmuck an den Henkeln, indem oben und unten auf den Henkelansätzen je sechs kleine vollrund gegossene Löwen sitzen. Man hat es

hier kaum mit einer typischen Form zu thun, sondern mit einer Erfindung eines Meisters der guten Stadt Mölln. Ohne Zweifel entstammen die Gefäße derselben Zeit; das in Abbildung mitgeteilte giebt sich durch die eingravirte Darstellung eines auf hohem Pfahl angebrachten Vogels als Schützenpreis zu erkennen, den laut Inschrift eine Anzahl Schützenbrüder 1581 gewonnen; der andere ist erst später — 1645 — gravirt worden. Auch diese Gefäße dürften für die Metallindustrie: Mörser, Büchsen, Kühler ꝛc., aber auch für die Keramik brauchbares Vorbildermaterial bieten, so daß es wert schien, sie zu publiziren.

Der Stadt Mölln aber möge ihr Schatz noch lange erhalten bleiben!

Bücherschau.

VIII.

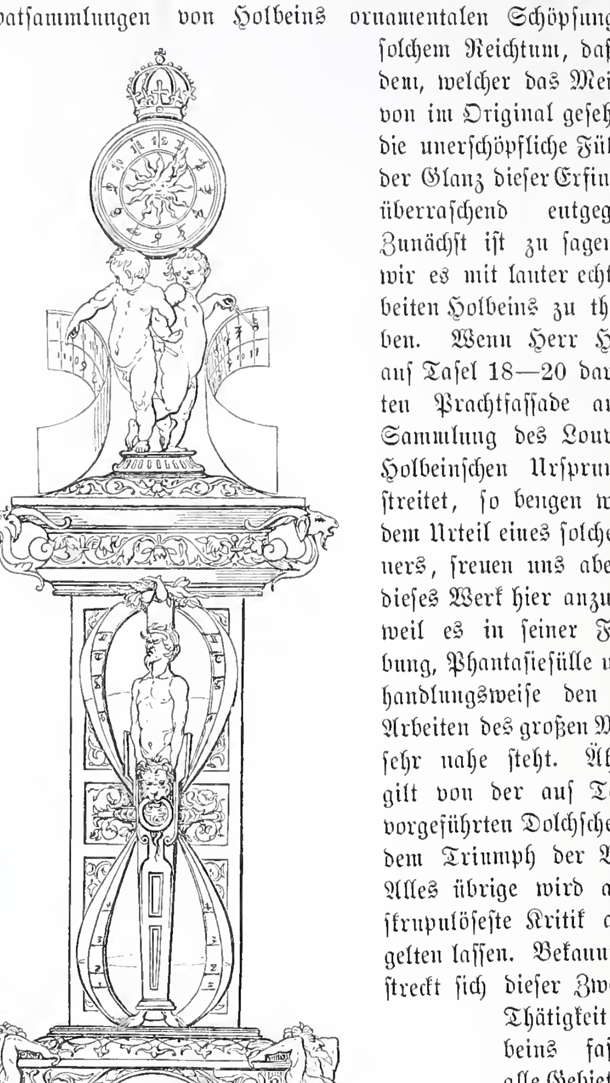
Dessins d'ornements de Hans Holbein avec des notices explicatives et une introduction générale par M. Edouard His, Directeur du Musée de Bâle. Paris, Boussod, Valadon & Cie. 1886. 1 vol. fol.

Hans Holbeins Größe beruht nicht zum wenigsten auf seiner Vielseitigkeit, mit welcher er sich ebenbürtig in die Reihe der ersten, durch ihre Universalität hervorragenden Meister seiner Zeit hinstellt. In einer Epoche wie die unsere, welche in Kunst und Wissenschaft fast nur noch die Spezialität kleinster Einzelgebiete kennt, erscheint der verschwenderische Reichtum solcher Geistesanlagen doppelt bewundernswert. Abgesehen von der hohen malerischen Vollendung, welche er als Maler erreichte und in der er alle nordischen Zeitgenossen, selbst Dürer und Quintin Matsys nicht ausgenommen, weit überragt, rühmte man seine Kenntnisse in der Architektur und, wie wir hinzufügen dürfen, in den dieselbe begleitenden dekorativen Künsten. Was Holbein durch seine ornamentalen Entwürfe für die verschiedensten Zweige des Kunsthandwerks, wie wir es heute nennen, geleistet hat, steht außer aller Linie, und wir vermögen weder in Italien noch in Deutschland unter den großen Malern einen zweiten zu nennen, der darin auch nur von fern mit ihm in die Schranken träte. Diese kostbaren Schöpfungen, die sich als



Fig. 1. Federzeichnung von Hans Holbein d. j.

Handzeichnungen im Museum zu Basel und im Britischen Museum zu London, in kleinerer Anzahl auch im Louvre, im Kupferstichkabinet zu Berlin und in einzelnen Privatsammlungen befinden, durch Heliogravüre in Faksimile-Nachbildungen zu veröffentlichen, so daß in einem bequemen Bande dieser reiche Schatz übersichtlich geordnet, allen Kunstfreunden zugänglich sei, ist der glückliche Gedanke, welcher in ebenso glänzender als gediegener Ausführung in der vorliegenden Publikation verwirklicht wird. Eduard His, der Direktor des Baseler Museums, einer der ersten Holbeinkenner, dessen Forschungen auch Woltmanns schönes Buch den größten Schatz an neuen archivalischen Ermittelungen verdankt, hat die Auswahl der Gegenstände überwacht, präzis und klar gefaßte Erläuterungen hinzugefügt, und in einer Einleitung eine kurze Darstellung von des Meisters Leben und Wirken gegeben, die ein Muster prägnanter und lichtvoller Schilderung ist. Mit der vollen Kenntnis des gesamten Materials, wie sie bei His selbstverständlich ist, verbindet sich eine schlichte Objektivität der Darstellung, die alles Wesentliche hervorhebt und in besonnener Abwägung das Bild des Meisters und seines Schaffens in klaren Zügen zeichnet. Im Gegensatze zu einer gewissen modernen Sucht, durch Häufung selbst der unbedeutendsten Einzelheiten die Schilderung von Künstlern und Kunstwerken eher zu verwirren als zu erhellen, wirkt diese ruhige Zurückhaltung doppelt wohlthuend.



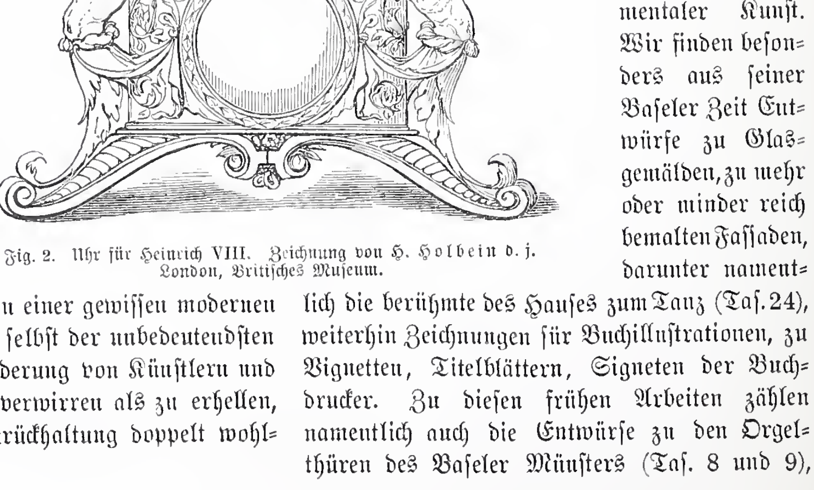


Fig. 2. Uhr für Heinrich VIII. Zeichnung von H. Holbein d. j. London, Britisches Museum.

Was nun den eigentlichen Inhalt des Werkes anbetrifft, so bietet es auf 51 Foliotafeln in sorgfältigster Auswahl das Erlesenste von Holbeins ornamentalen Schöpfungen in solchem Reichtum, daß selbst dem, welcher das Meiste davon im Original gesehen hat, die unerschöpfliche Fülle und der Glanz dieser Erfindungen überraschend entgegentritt. Zunächst ist zu sagen, daß wir es mit lauter echten Arbeiten Holbeins zu thun haben. Wenn Herr His der auf Tafel 18—20 dargestellten Prachtfassade aus der Sammlung des Louvre den Holbeinschen Ursprung bestreitet, so beugen wir uns dem Urteil eines solchen Kenners, freuen uns aber doch, dieses Werk hier anzutreffen, weil es in seiner Formgebung, Phantasiefülle und Behandlungsweise den echten Arbeiten des großen Meisters sehr nahe steht. Ähnliches gilt von der auf Tafel 32 vorgeführten Dolchscheide mit dem Triumph der Bellona. Alles übrige wird auch die skrupulöseste Kritik als echt gelten lassen. Bekanntlich erstreckt sich dieser Zweig der Thätigkeit Holbeins fast über alle Gebiete ornamentaler Kunst. Wir finden besonders aus seiner Baseler Zeit Entwürfe zu Glasgemälden, zu mehr oder minder reich bemalten Fassaden, darunter namentlich die berühmte des Hauses zum Tanz (Taf. 24), weiterhin Zeichnungen für Buchillustrationen, zu Vignetten, Titelblättern, Signeten der Buchdrucker. Zu diesen frühen Arbeiten zählen namentlich auch die Entwürfe zu den Orgelthüren des Baseler Münsters (Taf. 8 und 9),

und vor allem die Passion, von welcher auf Tafel 10—14 Proben gegeben sind. In diesen frühen Arbeiten beherrscht Holbein bereits so vollständig die Formen der Renaissance, daß wir hieraus allein schon einen Aufenthalt in Oberitalien annehmen müssen. Die Vorliebe für Verkürzungen und für die Perspektive des sotto in su, die auch in so auffallender Weise in der gemalten Passion des Baseler Museums sich geltend macht, deutet nicht bloß im allgemeinen auf Einflüsse Mantegna's, sondern wenn wir nicht sehr irren, auf den mächtigen Eindruck der Eremitanikapelle. Gleichwohl hat Holbein hier schon die neue Formenwelt in einen derberen Schweizerdialekt umgesetzt. Die Verhältnisse haben etwas Gedrungenes, die Einzelformen etwas Überkräftiges, worin sich nicht bloß das germanische Naturell, sondern auch die Rücksicht auf die farbige Wirkung der Glasfenster zu erkennen giebt. Manches fließt noch aus mittelalterlicher Gewöhnung, so das Bedürfnis nach unerschöpflicher Variation der Form, die nirgends ein bestimmtes, festgeordnetes Schema, sondern mehr den mittelalterlichen Hang nach Abwechselung erkennen läßt. Daher entstehen denn auch jene seltsamen Einzelbildungen, die nirgends in der italienischen Renaissance vorkommen, namentlich jene nichts weniger als schönen Säulenbasen in Form länglich hinaufgezogener Wulste und ähnliches. Ja sogar direkte Anklänge an den romanischen Stil fehlen nicht, wie jene Eckblattbasis, welche er frischweg als Kapitäl verwendet, wie auf Tafel 10, 15, 16, 17 zu sehen. So wenig in diesen frühen Arbeiten Reinheit des Stils hervortritt, so glänzend zeigt sich doch auch hierin die fast unbegrenzte Erfindung des Meisters. Sie gehören ohne Frage zu den wichtigsten Dokumenten unserer Frührenaissance, und bezeugen wieder, mit welch geistreicher Freiheit unsere damaligen Meister sich die neue Formenwelt zu eigen gemacht und gleichsam in deutsches Fleisch und Blut verwandelt haben.

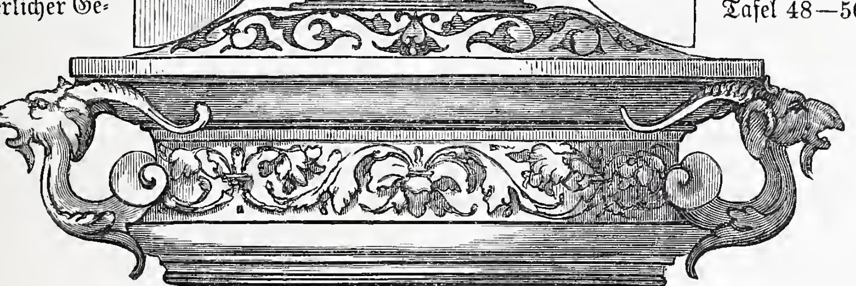


Fig. 3. Krönung der Uhr Heinrichs VIII.

Will man sich klar machen, wie Holbein dann im Laufe der Zeit die Renaissance tiefer studirt und in ihrer vollen Gesetzmäßigkeit beherrschen gelernt hat, so muß man eins der größten Prachtstücke seiner Dekoration, den auf Tafel 48—50 vorgeführten Kamin ins Auge fassen. Diese herrliche Zeichnung steht unter allen dekorativen Prachtstücken unserer Renaissance ohne Frage in erster Reihe; das Geistreiche der Zeichnung, der köstliche Fluß der Linien in dem Laubwerk, den Masken und phantastischen Fabelwesen und in den reichen

figürlichen Kompositionen sind von einer Schönheit, wie kein nordischer Meister sie damals zu geben vermochte. Aber auch die architektonischen Verhältnisse, das feine Verständnis der zur Anwendung gebrachten dorischen und ionischen Säulenordnung deutet auf einen großen Fortschritt im Studium der Renaissance und speziell auf Einflüsse niederländischer Denkmäler. Dafür spricht auch die Anwendung der Kartuschen, die uns hier bereits entgegentreten.

Größtenteils dieser späteren Zeit des Künstlers gehören sodann die zahlreichen Entwürfe für alle Arten von Arbeiten der Goldschmiede und Juweliere. Da sind zunächst Entwürfe zu Pokalen (Taf. 26—28), in welchen Schönheit und Zweckmäßigkeit des Aufbaues, Harmonie der Umrisse und Feinheit der ornamentalen Entwickelung Hand in Hand gehen. (Vgl. Abb. 1.) Zuweilen erhebt sich bei besonderen Prachtstücken die Dekoration zu reicherem, aber stets edlem Formenspiel, wie auf Tafel 31, vor allem aber bei dem Pokal der Jane Seymour auf Tafel 45, der zum Entzückendsten gehört, was jemals für ähnliche Zwecke erfunden wurde: in Adel des Aufbaues, Reichtum der Formen und phantasievoller Ornamentik ein Werk von ungewöhnlich hoher künstlerischer Bedeutung. In diese Reihe gehört auch die prächtige Standuhr auf Tafel 47, ausgeführt für einen Hofbeamten Antoine Denys, der dieselbe zu Neujahr 1544 dem Könige schenkte. (Abb. 2 und 3.) Zum allerschönsten gehören ferner die Dolchscheiden wie auf Tafel 21, besonders aber die prachtvolle Schwertscheide und der Schwertgriff auf Tafel 29, mit Varianten auf Tafel 30 und 32. Hier spielt neben der edlen tektonischen Durchbildung das Element der freien figürlichen Komposition eine große Rolle, und diese geistreich und flüssig hingeschriebenen Darstellungen zählen wieder zum Köstlichsten ihrer Art.

Eine besondere Abteilung von hervorragend praktischem Interesse bilden die zahlreichen Entwürfe für Schmucksachen, wie sie auf den Tafeln 33—44 in großer Mannigfaltigkeit dargestellt sind. Da sieht man Brochen und Anhenker, Ketten, Arm- und Halsbänder, Muster für Stickereien und Kleiderbesatz, einmal auch einen prächtigen kleinen Buchdeckel, eine Kassette und ähnliches. Holbein zeigt sich hier als souveräner Meister in der freien Verwendung aller jener kostbaren Stoffe und Behandlungsweisen, mittelst deren die damaligen Juweliere solche Werke oft zu Schöpfungen hohen künstlerischen Ranges gestalten; man sieht die Verwendung von Perlen und edlen Steinen, von Schmelzflüssen, Niellen, gravirten und getriebenen Ornamenten. Die Erfindung ist von ebenso unerschöpflicher Mannigfaltigkeit, wie unübertroffener Anmut und Feinheit. Bei der heute vorherrschenden Richtung auf die Kleinkünste der Renaissance könnten die modernen Juweliere hier unvergleichliche Vorbilder für ihre Arbeiten finden. Überhaupt liegt in diesem stattlichen Foliobande nicht bloß eine Quelle des reinsten Genusses für den Kunstfreund, sondern auch ein Schatz der edelsten Anregung für das heutige Kunstgewerbe, und es ist nur zu bedauern, daß das vornehm ausgestattete Werk durch den gar zu hoch gegriffenen Preis nicht so allgemein zugänglich werden kann, wie man es wünschen möchte.

Zum Schluß ist auf Tafel 51 gleichsam als hors d'oeuvre der Entwurf Holbeins für den Triumphbogen mitgeteilt, welcher von den deutschen Kaufleuten Londons bei Gelegenheit der Vermählung des Königs mit Anna Boleyn errichtet wurde. Oben thront Apollo mit der Lyra, zu beiden Seiten unten von den musizirenden neun Musen umgeben. Es ist eine der geistreichsten Zeichnungen Holbeins, keck und flott mit der Feder hingeworfen, von einer Freiheit und einem Schwung der Bewegungen, der eines Rafael würdig wäre, und der wiederum für den hohen und glänzenden Schönheitssinn des Meisters beredtes Zeugnis ablegt. So möge denn diese herrliche Gabe Künstlern und Kunstfreunden aufs wärmste empfohlen werden; für unser Kunstgewerbe wird sie hoffentlich von Segen sein und die Vorliebe für die überladenen und schweren Formen des Barocco zu Gunsten einer edleren Auffassung umstimmen helfen. **W. Lübke.**

IX.

Rouaix, Paul, les Styles. Paris, 1886. J. Rouam. in 4⁰. frs. 30.

R. G. In diesem Werke sind an 700 Holzschnitte nach kunstgewerblichen Produkten aller Epochen von den Denkmalen assyrischen und ägyptischen Stiles bis zum klassicistischen Stil des Empire wiedergegeben. Es ist eine Art kunstgewerblicher Bilderbogen, welche hier geboten werden. Rouaix hat die einzelnen Stilphasen mit knappen aber zutreffenden Charakteristiken eingeleitet und

für die chronologische Anordnung der meist in dankenswert großem Maßstabe gegebenen Abbildungen gesorgt. Das Werk hat zunächst das praktische Bedürfnis der Kunsthandwerker jeder Gattung im Auge, so kondensirt sich der den einzelnen Abteilungen vorgedruckte Text auf die scharfe Hervorhebung der formalen Stilkriterien. Hervorzuheben ist, daß der Nachdruck auf die französische Kunst gelegt ist, und daß gerade auf diesem Gebiete eine reiche Fülle in Deutschland noch wenig bekannten Materials in geschmackvoller Auswahl zusammengestellt ist. Die französische Renaissance, die Stile Louis XIII. bis Louis XVI. in allen ihren Besonderheiten sind in lehrreichen Beispielen veranschaulicht. Wir können das inhaltreiche Werk zum Studium der Stil- und Ornamentenlehre sowie als trefflichen Motivschatz für Praktiker bestens empfehlen, wenn wir auch eine präzisere Fassung der einzelnen Bildunterschriften und ausgiebigeren Ursprungsnachweis gewünscht hätten.

X.

Bach, Emilie, Neue Muster in altem Stil. 1. Lfg. Dornach (Elsaß), 1887. Th. de Dillmont. M. 3.—

R. G. Die Verfasserin dieser „Neuen Muster" — Direktrice an der k. k. Fachschule für Kunststickerei in Wien — hat bereits durch ihre mehrfach aufgelegten „Muster stilvoller Handarbeiten für Schule und Haus" sich als ebenso tüchtige Lehrerin der weiblichen Handarbeiten wie einsichtige Kennerin der guten Vorbilder aus alter Zeit in die kunstgewerbliche Litteratur eingeführt. Die vorliegende Lieferung behandelt nur Nadelarbeiten. Sie belehrt an trefflich gewählten und gut reproduzirten Mustern in klarer sachlicher Weise über das Technische des Trikot- und Plattstiches, der die Reliefspitzen der Venetianer nachahmenden Stickerei (s. d. Abbild.), erläutert die Weiß- und Kreuzstichstickerei, bei welch letzterer gleichzeitig die Plüschapplikation, dann die Herstellung von Gitterspitzen, Häkel- und Stickarbeiten und endlich die Gobelinknüpferei und den Knüpfstich orientalischer Teppiche, den Languettenstich und eine ihm verwandte Stickerei in persischer Art. Alle diese mannigfachen Verfahren sind an geschmackvollen und stilistisch untadelhaften Beispielen mit vielfachen Detaildarstellungen veranschaulicht. Dabei ist auf die farbige Stoffbehandlung gebührende Rücksicht genommen worden. Wir wünschen dieser verdienstlichen Publikation eine möglichst weite Verbreitung in Schule und Haus und sehen mit Spannung der Fortsetzung des schönen Unternehmens, welches das ganze weite Gebiet weiblicher Handarbeit darzustellen beabsichtigt, entgegen: geschieht das in der Weise der vorliegenden Blätter, dann soll das Werk doppelt willkommen sein.



Venetianer Stickerei. Aus Bach, Neue Muster in altem Stil.

Kleine Mitteilungen.

Litterarisches.

M. H. Für die in neuester Zeit wieder in Aufnahme gekommene mittelalterliche Technik des Lederschnittes giebt das Werk: Vorlagen für Lederschnitt-Arbeiten, unter Mitwirkung der Herren Keller, Kloucek, Ludwig, Wetzel, Hulbe, Hupp und Müller herausgegeben von Philipp Niederhöfer (Frankfurt a. M. Selbstverlag) nicht nur erwünschte Vorlagen, sondern ist auch bestrebt, diese Kunst in das Haus einzuführen. Zu diesem Behufe ist den 20 Tafeln mit Vorlagen eine solche mit verschiedenen Werkzeugen, in zwei Abteilungen, beigegeben:

I. Das Leder zu treiben oder zu modelliren,
II. Das Leder zu schneiden.

Hierzu enthält das Buch eine nähere Anleitung zur Erlernung der Technik, wonach eine geschickte Hand sich ohne Schwierigkeit zu unterrichten im stande sein wird. Die zu verfertigenden Gegenstände sind doppelt, in Lichtdruck und Steindruck, dargestellt: einmal klein nach den fertigen Originalen aufgenommen, um die Wirkung zu zeigen, das andere Mal in natürlicher Größe in Umrißzeichnung. Unzweifelhaft bieten die letzteren für den Anfänger einen guten Anhalt; doch wird man dazu einiger Vorbildung im Zeichnen und Modelliren immer bedürfen.

Die für etwa 15 Arbeiten entworfenen Muster bewegen sich in den Formen der Renaissance und des Rococo, letzteres in Verbindung mit reichem Figurenschmuck; wir vermissen eigentlich dabei die Auswahl einer Reihe guter einfacherer Flachmuster, welche sich der Technik des Schneidens mehr anpassen und unserer Ansicht nach dem Anfänger die Arbeit sehr erleichtern würden. Vielleicht holt eine Fortsetzung des sehr dankens- und der Unterstützung werten Unternehmens dies nach. Diese einfache und schöne Technik ist recht geeignet, auch von Damenhand ausgeführt zu werden und die immer mehr verkommende Majolikamalerei zu verdrängen.

R. G. Bei dem regen Interesse, das sich in jüngster Zeit dem Barock und Rococo zuwendet, darf die reichliche Möbelsammlung nicht übersehen werden, welche unter dem Titel Meisterstücke der Kunst-Tischlerei zumeist aus dem 17. und 18. Jahrhundert, Berlin, bei Ch. Claesen & Co., Fol., 30 Tafeln, erscheint. Finden sich darin auch eine Anzahl gotischer und Renaissancemöbel, so gehören doch die meisten dieser Lichtdruckreproduktionen der späteren Zeit an. Fast alle Gegenstände — sie waren auf der Lütticher Ausstellung ausgestellt — entstammen bürgerlichen Einrichtungen, ein Umstand, der besonders hervorgehoben zu werden verdient, weil ähnliche Publikationen bisher zu ausschließlich das Mobiliar fürstlicher Ausstattungen betonten. Wir können Möbelfabrikanten und Tapezierern das Werk empfehlen: es wird sich als eine dankbare Fundgrube charakter- und maßvoller Barock- und Rococoformen bewähren. Auf einzelnes hinzuweisen versparen wir uns auf die Fortsetzung unseres Möbelstreifzuges in diesen Blättern.

Gestrickte Teppiche.

In dem Bericht über die General-Versammlung der Société Schoengauer zu Kolmar, vom 23. Mai v. J. — welcher auffallenderweise noch in französischer Sprache erscheint — geschieht zweier gestrickter Teppiche im Besitze des Museums daselbst (des „Museums von Unterlinden") Erwähnung, welcher Herr Dr. Schricker aus Straßburg eine höchst interessante Erläuterung zugefügt hat. Da dieser Bericht wohl nur in wenige Hände kommen dürfte, mag die Notiz hier abgedruckt werden. [1])

Der eine der Teppiche (2,15 H., 1,95 Br.) zeigt in einer von zwei Engeln gehaltenen Kartusche das königl. Wappen von Frankreich, die Inschrift Louis XV. Roy de F., die Embleme des Gewerks der Hosenstricker sowie die Initialen G. K. 1715.

Der zweite Teppich (2,00 H. und 1,75 Br.) ist bedeckt mit Blumen, Vögeln, Vasen mit stilisirten Lilien; oben eine Krone, daneben zwei stehende Löwen, deren jeder ein Schwert hält. Datirt 1710.

Die von Dr. Schricker dazu gegebene Erläuterung lautet:

„In dem Museum von Unterlinden befinden sich zwei gestrickte Teppiche, welche durch ihre Dekoration, die königlichen Lilien, die Namenszüge des Strickers, die Jahreszahl, als Meisterstücke aus der Zunft der „Baretmacher und Hosenstricker" gezeichnet sind.

Man bewundert an ihnen die Solidität der Strickarbeit, die Wohlerhaltenheit der Farben, die intelligente Entwickelung der dekorativen Motive, den Sinn für gesunde Farbenwirkung, den künstlerischen Wurf, den ein einfacher Handwerksmeister seinem Werk zu geben verstand.

Die Zünfte der einzelnen Städte und Ortschaften bildeten vom Anfang des 17. Jahrhunderts ab „Die Bruderschaft des Baretmacher- und Hosenstrickerhandwerks in Straßburg, am Oberrhein im Sund- und Breisgau".

Das Meisterstück war anfangs nach der Ordnung von 1607 u. a. (s. Ordnung der Paretlimacher, Straßburger Stadtarchiv Fol. 718 und Schmoller, die Straßburger Tucher- und Weberzunft, Straßburg 1869 Nr. 120 S. 237) „ein teppich mit blumenwerk, drithalben elen lang und zwo elen breit."

Später 1678 wurde ein größeres Maß gewählt „drei ehlen lang und dritthalb ehlen breit und dieß zwar in der Absicht, damit es zu gebrauchen und diejenigen, so es verfertigen, wiederumb an andere käuflich pringen können."

Auch dieses Maß wurde noch vergrößert, die „Lettres patentes du roi sur arrêt portant confirmation des statuts pour les Maitres bonnetiers de la province d'Alsace du 7. Septembre 1739. Enreg. 19 Avril 1741" schreiben vor in Artikel 37: „Ce chef-d'oeuvre consistera en une Couverture à fleurs

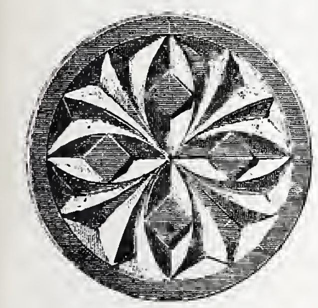
1) Wir verdanken die Zusendung des Berichts der Güte des Herrn Konservators E. Fleischhauer zu Kolmar.

Kunst-Anzeiger.

Auflage 5225. Preis der Spaltzeile 30 Pf., der halben Seite 27 Mark.

Zu dem Aufschwunge, welchen der **Handfertigkeitsunterricht** namentlich in den sog. **Knabenhorten** genommen hat, haben nicht wenig die vortrefflichen

Kerbschnittvorlagen



beigetragen, welche **C. Grunow**, der erste Direktor des K. Kunstgewerbemuseums in Berlin, im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig herausgegeben hat. Die Mappe umfasst 12 Tafeln in gr. 4° (Lichtdruck) mit einer grossen Anzahl der schönsten Motive für diese anmutige und bequeme Art der Holzschnitzerei. Eine Anweisung zur Ausübung der Technik ist den Tafeln beigefügt. Der Preis beträgt 8 Mark.

Zur Konfirmation!

Der Beruf der Jungfrau

von

Henriette Davidis

11. Aufl. 1886,

neu bearbeitet von H. S. unter Mitwirkung von Pfarrer Haug; fein geb. mit Goldschn. M. 3.80.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

ADRESSEN des Handels, des Lehr-, des Nähr-, des Wehr-, Standes aller Länder der Erde liefert unter vollen Garantie **aller Branchen u. Länder** liefert **unter Garantie: Intern. Adress.-Verl.-Anst.** (C. Herm Serbe) **Leipzig 1.** gegr. **1864.** Katal. ca. 450 Branch. = 5 000 000 Adress. für 20 Pfg. fr.

Ein Zeichner u. Lithograph,

der seit 15 Jahren in Paris hauptsächlich für Farbendruck, u. a. an Racinets „Ornements polychromes“, gearbeitet hat und vorzügliche Proben seiner Leistungsfähigkeit aufweisen kann, sucht, nach Deutschland zurückgekehrt, eine feste Anstellung. Adresse: **B. Schmidt**, Hannover, Thalstraße 14.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben erschien und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

Kunsthistorische Bilderbogen

III. Supplement

2. Lieferung: Ergänzungen zum Mittelalter und zur Frührenaissance. 12 Tafeln und ein Farbendruck. M. 1. 50.

Die 3. u. 4. Lieferung werden im Mai zur Ausgabe kommen.

Kunsthistorische Bilderbogen

Handausgabe

III. Teil: Die italienische Kunst vom 12. bis zum 17. Jahrhundert. 47 Tafeln. In Umschlag 3 M; geb. in Halbformat M. 3. 50.

Der Umfang des 3. Teils hat den Voranschlag um 11 Tafeln überschritten, weshalb eine Preiserhöhung um 50 Pf. sich erforderlich machte. — Der 4. Teil, die Kunst diesseits der Alpen vom 15. bis zum 18. Jahrh. und die italienische Kunst des 17. u. 18. Jahrh. behandelnd, wird gleichen Umfang und Preis haben und im Sommer d. J. fertig werden.

Barock.

Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Ornamenten, Möbeln, Interieurs, Öfen etc. Zumeist in kais. Schlössern, Kirchen und anderen Monumentalbauten Österreichs aus der Epoche Leopold I. bis Maria Theresia, aufgenommen und gezeichnet von **L. Baumann, E. Bressler** und **F. Ohmann.** Bisher erschienen 80 Blatt in Mappe. Preis M. 49.—

Kunstverlag Anton Schroll & Co. in Wien.

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin,** (enthaltend religiöse, historische, allegorische, Genre-, Jagd- und Sportbilder, Galerie- und Prachtwerke etc.) mit 4 Photographien, 1 Gravure und zahlreichen Illustrationen ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direct von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pfg. in Freimarken zu beziehen. (5)

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

MEISTERWERKE

der

Casseler Galerie.

2. Aufl.

39 Radirungen von Prof. **Will. Unger.**

Text von Dr. **O. Eisenmann.**

4. eleg. gebunden 20 Mark. Ausg. auf chines. Pap. 25 M.

2. Aufl.

Briefmarken kauft, tauscht u. verkauft **G. Zechmeyer, Nürnberg.** 1000 Continentales, 200 Sorten 60 Pf.

Am **Königlichen Kunstgewerbemuseum** ist zum 1. August d. J. die Stelle eines

Assistenten

zu besetzen. Bewerber wollen ihre Gesuche baldgefälligst hier einreichen.

Dresden, am 25. Februar 1887.

Direktion der Königlichen Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums.

C. Graff.

Davidis, Henr.

Die Hausfrau

13. Aufl. 1886,

neu bearbeitet von **Emma Heine.**

Fein geb. M. 4.50; mit Goldschnitt extra fein M. 5.50.

Angehenden Hausfrauen wüßten wir keinen besseren Ratgeber zu empfehlen. Städtische u. ländliche Verhältnisse sind gleichermaßen berücksichtigt.

(Hausfr.-Ztg.)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Verzeichnis von Stichen, Radirungen und Heliogravüren

aus der „Zeitschrift für bild. Kunst“ in sorgfältigen Abdrücken auf chinesischem Papier, klein Folio.

Künstlerporträts.

H. v. Ferstel (223), gest. von G. Frank, ohne Schrift 3 M.
G. v. Hansen (230), gest. von G. Frank, ohne Schrift 3 M.
Hans Makart (232), gest. von G. Frank, mit Facsimile 3 M.
W. v. Kaulbach (77), radirt von W. Unger, ohne Schrift 5 M.; mit Schrift 3 M.
J. A. Koch (60), nach einer Zeichnung von Witmer, radirt von W. Unger, ohne Schrift 2 M.
Friedrich Preller (137), Originalradirung von W. Linnig d. J., ohne Schrift 2 M.
Friedrich Schmidt (138), nach H. v. Angeli radirt von W. Unger, mit Schrift 3 M.
Gottfried Semper (96), radirt von W. Unger, ohne Schrift 3 M.
Franz Liszt (177), radirt von W. Linnig d. J., ohne Schrift 2 M.

Radirungen von L. Schulz nach Gemälden des Leipziger Museums à 2 Mark.

Bellangé (134), Rekrutenabschied.
— — (139), Die Heimkehr.
Destouches (135), Das lachende Mädchen
Gärtner, H. (118), Ansicht von Athen, mit Namen.
Gauermann (133), Viehherde am See.
Heß, Peter (74), Entenjagd im Moor, ohne Schrift.
Koekkoek, (128), Frühlingslandschaft, ohne Schrift.
Leys, (127), Familienfest, ohne Schrift.
Spangenberg, G. (88), Luther im Kreise seiner Familie, mit Namen.
Zwengauer, A. (80), Abendlandschaft, ohne Schrift.

Radirungen aus der Zeitschrift für bildende Kunst à 2 Mark.

Maler oder Bildhauer.		Stecher.	Gegenstand.	Abdrucksgattung.
Achenbach, A.	(3)	Friedrich, L.	Die Kalköfen	mit Schrift.
Baldung, H.	(182)	Groh, J.	Sebastianaltar, Mittelbild	ohne Schrift.
— —	(183)	Ders.	— — Flügelbilder	desgl.
Becker, Hugo	(22)	Originalrad.	Die Mühle	mit Namen.
Berckheyde, H.	(97)	Krauskopf, W.	Wachsoldaten	ohne Schrift.
Berlepsch, H. E. v.	(235)	Lichtdruck	Wettinger Chorgestühl.	
Bloch, C.	(171)	Originalrad.	Auferstehung Christi	mit Namen.
— —	(172)	Originalrad.	Grablegung Christi	ohne Schrift.
Brown, G. L.	(253)	Desgl.	Bei Genzano	desgl.
Boecklin, A.	(271)	Böttcher, F.	Prometheus	mit Namen.
Casado, T.	(220)	Holzapfl, J.	Die Beschenkung des Stierkämpfers	ohne Schrift.
Charlemont	(98)	Klaus, J.	Ein Landsknecht	mit Namen.
— —	(71)	Originalrad.	Motiv aus Holland	desgl.
Correggio	(21)	Klaus, J.	Männliches Porträt	desgl.
Cranach, L.	(193)	Groh, J.	Bildnis eines Mannes	ohne Schrift.
Crivelli	(184)	Desgl.	Heilige in Nischen	desgl.
Cuyp, A.	(178)	Siegl, K. v.	Holländische Kanalansicht	mit Schrift.
Drake	(94)	Schulz, L.	Relief nach Goethe's 5. römischer Elegie	mit Namen.
Dürer, A.	(239)	Desgl.	Selbstbildnis	ohne Schrift.
van Dyck, A.	(192)	Kühn, L.	Bildnis einer jungen Frau	desgl.
Engerth	(252)	Klaus, J.	Figaro's Hochzeit	mit Namen.
Ewerbeck	(142)	Mannfeld, B.	Haus in Carden a/d. Mosel	ohne Schrift.
— —	(143)	Ders.	Häusergruppe in Treiß a/d. Mosel	desgl.
— —	(144)	Ders.	Schloß Eltz	desgl.
Fabritius, B.	(140)	Unger, W.	Die Taufe Johannis des Täufers	desgl.
— —	(141)	Klaus, J.	Mann in Schäfertracht	mit Schrift.
Feuerbach	(1)	Raab, J. L.	Beweinung Christi	desgl.
Fink, A.	(208)	Seltzer, O.	Winterlandschaft	ohne Schrift.
Fischer, H. L.	(99)	Originalrad.	Arabisches Wohnhaus	desgl.
Förtsch, H.	(206)	Originalrad.	Abend bei Dachau	desgl.
Fröschl, C.	(100)	Woernle, W.	Weibliches Porträt	desgl.
Gabl, A.	(216)	Holzapfl, J.	Die heiligen drei Könige	desgl.
Gebhardt, E. v.	(10)	Neumann, A.	Jairi Töchterlein	desgl.
Geertz, Jul.	(89)	Forberg, E.	Das Vogelnest	mit Namen.
Genelli, B.	(246)	Langer, Th.	Sisyphos vom Todesgott entführt	desgl.
Gerôme	(211)	Groh, J.	Hahnenkampf	ohne Schrift.
Goya	(68)	Unger, W.	Die Verkäuferin	mit Schrift.
Goyen, J. v.	(11)	Fischer, L.	Holländische Stadt	mit Namen.
— —	(176)	Boetticher, Fr.	Ruine an einem Flusse	ohne Schrift.
— —	(180)	Ders.	Der Fischzug	desgl.
Hackl, G.	(196)	Holzapfl	Ungebetene Gäste	desgl.
Hagn, L. v.	(244)	Unger, W.	Jesuitenkollegium	mit Namen.
Hals, Fr.	(101)	Krauskopf, W.	Bildnis eines Knaben	ohne Schrift.
— —	(54)	Flameng, L.	Hille Bobbe	mit Namen.
Harburger, E.	(210)	Woernle, W.	Am stillen Herd	ohne Schrift.
Härtel	(15)	Langer, Th.	Kriegsschild	mit Schrift.
Hellquist	(202)	Holzapfl, J.	Bismarck oder Moltke?	ohne Schrift.
Hermann, H.	(274)	Krostewitz, F.	Fischmarkt in Amsterdam	desgl.

Bei Bestellungen genügt Angabe der in Klammern stehenden Nummer.

Bei einer Auswahl von 12 Blatt tritt eine Reduktion des Preises um 25% ein, bei 50 Blatt eine solche von 33⅓%.

Bei Bestellungen genügt Angabe der eingeklammerten Nummer.

Radirungen aus der Zeitschrift für bildende Kunst à 2 Mark. (Fortsetzung.)

Maler oder Bildhauer.	Stecher.	Gegenstand.	Abdrucksgattung.
Hertel, A. . . . . (201)	Mannfeld, B. .	Nordische Strandscene	ohne Schrift.
Hildebrand . . . . (67)	Schulz, Louis .	Schlafender Hirtenknabe	desgl.
— — . . . . . (236)	Heliogravüre .	Familiengruppe	desgl.
— — . . . . . (237)	Desgl.	Der Trinker	desgl.
Höcker, P. . . . . (209)	Woernle, W. .	Porträt eines Kindes	desgl.
Hoff, Carl . . . . (4)	Neumann, A. .	Rast auf der Flucht	mit Schrift.
Hoffmann, Jul. . . (81)	Fischer, H. L. .	Vor der Halle der Gibichungen . .	ohne Schrift.
Holbein, H. . . . . (278)	Heliogravüre .	Epitaphbild des U. Schwarz	desgl.
Holmberg, A. . . . (179)	Originalrad.. .	Santa Conversazione	mit Schrift.
— — . . . . . (191)	u.Leit. v.E.Forberg	Der Numismatiker	ohne Schrift.
Holzapfl . . . . . (165)	Originalrad.. .	Lesender Mönch	desgl.
Jakobides, G. . . (207)	Kühn, L. . . .	Kleine Leiden	desgl.
Jardin, Karel du. (102)	Krauskopf, W..	Tierstück	desgl.
Jettel, Eug.. . . . (9)	Klaus, J. . . .	Motiv vom Hintersee	mit Namen.
Kaulbach, Fr. A.. (104)	Woernle, W. .	Das Burgfräulein	ohne Schrift.
Kayser, E. . . . . (219)	Kühn, L. . . .	Schaukelnde Kinder	desgl.
Kiesel, C.. . . . . (265)	Böttcher, F. . .	Damenporträt	desgl.
Klever, J. v. . . . (203)	Mannfeld . . .	Welke Blätter	desgl.
König . . . . . . (234)	Heliogravüre .	Liebesgeheimnis	desgl.
Koch, J. A. . . . . (105)	Fischer, H. L. .	Motiv aus Olevano	mit Namen.
Koller, R. . . . . (248)	Originalrad.. .	Die Tränke	ohne Schrift.
Kozakiewicz . . . . (228)	Heliogravüre .	Wahrsagerin	desgl.
Kröner . . . . . . (66)	Dinger	Treibjagd	mit Namen.
— — . . . . . (224)	Originalrad.. .	Hirsche am Walde	ohne Schrift.
Kühn . . . . . . (129)	Desgl.	Ein guter Tropfen	desgl.
Lichtenfels, E. v.. . (55)	Fischer, L.. . .	Motiv von Lundenburg	mit Namen.
Liska, E. K. . . . (215)	Heliogravüre .	Hagar und Ismael	ohne Schrift.
Ludwig, C. . . . . (106)	Meyer, Fr. L. .	Dorfpartie aus der Eifel	desgl.
Mabuse, J. van . (185)	Boettcher, F. .	Adam und Eva	desgl.
Makart, H. . . . . (238)	Heliogravüre .	Bacchusfest	desgl.
Mařak, J. . . . . . (83)	Originalrad.. .	Herbst.	mit Namen.
— — . . . . . (84)	Desgl.	Mondaufgang	desgl.
Marko . . . . . . (12)	Fischer, L. . .	Christus auf dem Meere	ohne Schrift.
Marschall . . . . (250)	Unger, W. . .	Tartini's Traum	mit Namen.
Marsili, E.. . . . (167)	Siegl, K. v.. .	Erster Versuch	ohne Schrift.
Masaccio, sogen.. (170)	Flameng . . .	Porträt	desgl.
Max, G. . . . . . (145)	Woernle, W. .	Maria Regina	desgl.
Meyer, Cl. . . . . (264)	Böttcher, F. . .	Tabakskollegium	desgl.
Meißner, G. . . . (95)	Originalrad.. .	Abendstimmung, Motiv aus Holstein	mit Schrift.
Meissonnier . . . . (14)	Friedrich, L.. .	Der Raucher.	mit Namen.
Meyerheim . . . . (146)	Heliogravüre .	Der Schützenkönig	desgl.
Mittelsdorf . . . . (188)	Desgl.	Hausorgel	ohne Schrift.
— — . . . . . (189)	Desgl.	Consoltisch und Kabinett	desgl.
Molyn, P. de . . (222)	Unger, W. . .	Landschaft mit dem Heuschober . . .	desgl.
Moreau . . . . . (214)	Heliogravüre .	Kahnfahrt	desgl.
Müller, Leop. . . . (87)	Klaus, J. . . .	Die Lautenspielerin	desgl.
— — . . . . . (200)	Unger, W. . .	Sklavenmarkt	desgl.
Neher . . . . . . (6)	Merz, H. . . .	Die Engel bei Abraham	desgl.
Neuber, Fr.. . . . (56)	Gonzenbach . .	Tochter Pharao's	desgl.
Overbeck . . . . (243)	Langer, Th.. .	Christus die Kindlein segnend . . .	mit Namen.
Petersen, H. . . . (197)	Originalrad.. .	Fischerboote vor Blissingen.	ohne Schrift.
Piglhein, L. . . . (280)	Heliogravüre .	Moritur in Deo	desgl.
— — . . . . . (282)	Fleischer . . .	Beatrice	desgl.
Plockhorst. . . . (247)	Unger, W. . .	Kampf um Moses' Leiche	mit Namen.
Poel, v. d. . . . (147)	Ders.	Strand von Scheveningen	ohne Schrift.
Potter, P. . . . . (261)		Tierstück	desgl.
Prell . . . . . . (221)	Heliogravüre	Die bild. Künste im Renaissancezeitalter	desgl.
Preller, Fr.. . . . (85)	Schulz, Louis	Prometheus	desgl.
— — . . . . . (251)	Hummel. . . .	Odysseus bei den Heliosrindern . .	mit Namen.
Quadal, M. F. . (107)	Klaus, J. . . .	Windhunde bei der Jagdbeute . . .	ohne Schrift.
Räuber. . . . . . (173)	Krauskopf . . .	Pferdehandel	desgl.
Rembrandt . . . . (57)	Baldinger, A. .	St. Paul im Gefängnis.	mit Namen.
— — . . . . . (279)	Heliogravüre .	Der Student.	ohne Schrift.
Röth. . . . . . . (164)	Meyer	An der Amper	desgl.
Rottmann . . . . (61)	Neureuther . .	Sikyon } Pendants {	mit Schrift.
— — . . . . . (62)	Desgl.	Olympia } Pendants {	desgl.
— — . . . . . (231)	Desgl.	Marathon	desgl.
Rubens . . . . . (150)	Unger, W. . .	Hundestudien.	mit Namen.
— — . . . . . (194)	Böttcher, F. . .	Familie Gonzaga	ohne Schrift.
— — . . . . . (198)	Desgl.	Heilige Dreifaltigkeit	desgl.
Ruisdael . . . . . (16)	Fischer, L.. . .	Ententeich	mit Namen.
Rumpler . . . . . (175)	Boettcher, Fr..	Schmeichelkätzchen.	ohne Schrift.
Schäffer, A. . . . (20)	Desgl.	Mondaufgang	desgl.
Scherres, C. . . (195)	Mannfeld . . .	Waldhütte nach dem Gewitter . . .	desgl.
Schindler, A.. . . (82)	Klaus, J. . . .	Abschied des Offiziers.	desgl.
Schindler, J. E. (108)	Originalrad.. .	Lacroma	mit Schrift.
Schinkel, K. F. . (245)	Krauße, A. . .	Ideale Landschaft.	mit Namen.

Bei Bestellungen genügt Angabe der in Klammern stehenden Nummer.

Bei einer Auswahl von 12 Blatt tritt eine Reduktion des Preises um 25% ein, bei 50 Blatt eine solche von 33⅓%.

Verschiedene Blätter à 2 Mark. (Fortsetzung.)

Maler oder Bildhauer.	Stecher.	Gegenstand.	Abdrucksgattung.
Schleich, E. . . . . (5)	Fischer, L. . .	Bei Rendsburg	mit Namen.
Schmid, M. . . . (204)	Raudner . . .	Rettung	ohne Schrift.
Schneider. . . . (212)	Heliogravüre .	Ein Lied aus der Jugendzeit . . .	desgl.
Schnorr v. Carolsfeld (249)	Langer, Th. . .	Hochzeit zu Cana	mit Namen.
Schongauer, M. . (277)	Heliogravüre .	Madonna im Rosenhag	ohne Schrift.
Schönleber, G. . (229)	Böttcher, Fr. .	Hochwasser.	desgl.
Schreyer . . . . (276)	Krostewitz, F. .	Walachische Post	desgl.
Schwind, M. v. . . (8)	Schütz	Krokowka	mit Namen.
— — . . . . . (255)	Friedrich, L. . .	Die Spinnerin.	desgl.
Selleny, J. . . . . (76)	Peisker	Mühlthal bei Amalfi	desgl.
Sohn, Karl jr. . (136)	Forberg, E. .	Spanisches Mädchen	ohne Schrift.
Steinle, Ed. . . (103)	Merz, H. . . .	Was ihr wollt	mit Namen.
Strützel, O. . . (122)	Originalrad. . .	Motiv vom Kieler Hafen	ohne Schrift.
— — . . . . . (123)	Desgl.	Norddeutsche Landschaft.	desgl.
Swieszewski, A. v. (149)	Meyer, C. Th.	Bei Dachau	desgl.
Todt, M. . . . (281)	Heliogravüre .	Wirtshausscene	desgl.
Treidler, A. . . . (226)	Krauskopf, W. .	Auf Ischia.	desgl.
Uhde, F. . . . . (151)	Krauskopf, W. .	Familienkonzert	desgl.
Unger, W. . . . (152)	Originalrad. . .	Bemalte Büste Philipps II.	desgl.
— — . . . . . (169)	Originalrad. . .	Oratorio di S. Bernardino	desgl.
Urlaub, G. . . . (186)	Desgl.	Lustige Gesellschaft	desgl.
— — . . . . . (187)	Desgl.	Lautespielender Landsknecht	desgl.
Tiepolo. . . . . (183)	Böttcher . . .	Dornenkrönung.	desgl.
Vautier . . . . . (86)	Forberg, E. . .	Der Aktuarius	mit Namen.
Velazquez(?) . . . (199)	Woernle . . .	Philipp IV.	ohne Schrift
Vera. . . . . . (174)	Boetticher, Fr. .	Heldenmut der Numantiner	desgl.
Waldmüller . . . (241)	Laufberger, F. .	Geschwisterpaar.	mit Namen.
Watteau . . . . (190)	Mannfeld, B. .	Ländliches Vergnügen	ohne Schrift.
Wenglein . . . . (213)	Heliogravüre .	Kalksteinsammlerinnen	desgl.
Wergeland, O. . (218)	Krauskopf, W. .	Arbeiter beim Frühstück	desgl.
Weyden, Rog. v. d. (166)	Groh	Christus am Kreuze	desgl.
Willroider . . . (225)	Seltzer, O. . .	Die drei Eichen	desgl.
Wopfner, J. . . (227)	Heliogravüre .	Verfolgung des Wilderers	mit Namen.
Wyttenbach . . . (240)	Originalrad. . .	Hasenfamilie	ohne Schrift.
Xylander . . . . (263)	Heliogravüre .	Kanal mit Schiffen	desgl.
Zimmermann, Alb. (242)	Post, K. B. . .	Findung Mosis	mit Namen.
— E. . . . . . (266)	Ritter, P., jun.	Die böse Gans.	ohne Schrift.

Verschiedene Blätter à 3 Mark.

Maler oder Bildhauer.	Stecher.	Gegenstand.	Abdrucksgattung.
Baisch, Herm. . . (130)	Woernle, W. .	Mittagsruhe (Viehherde)	ohne Schrift.
Benner, E. . . . (153)	Photogravüre .	Ariadne.	desgl.
Blaas, Eug. . . . (92)	Unger, W. . .	Venezianische Schneiderbude	desgl.
Greuze . . . . . (161)	Forberg. . . .	Mädchenkopf	desgl.
Grützner . . . . . (63)	Neumann, Ad. .	Unfehlbare Niederlage.	mit Namen.
Gussow, Karl . . (132)	Woernle, W. .	Weibliches Bildnis	desgl.
Hals. . . . . . (157)	Unger, W. . .	Solo	mit Schrift.
— — . . . . . (158)	Ders.	Lustige Gesellschaft	desgl.
Hobbema . . . . . (69)	Ders.	Stadtbild	ohne Schrift.
Loefftz, L. . . . (111)	Krauskopf, W. .	Geiz und Liebe.	desgl.
Makart, H. . . . (112)	Unger, W. . .	Gruppe aus dem Wiener Festzug .	desgl.
Max, Gabriel . . (113)	Krauskopf, W. .	Madonna	mit Namen.
Meer, v. d. . . . (156)	Unger, W. . .	Familienbild.	mit Schrift.
Molyn . . . . . (159)	Ders.	Reiter.	desgl.
Mintrop . . . . . (64)	Ludy, F. . . .	Kinderfries	mit Namen.
Nordgren . . . . (126)	Forberg. . . .	Mondaufgang a. d. schwed. Küste. .	ohne Schrift.
Ritter, Lorenz. . (114)	Originalrad. . .	Vorplatz im Fembohause zu Nürnberg	desgl.
Rubens. . . . . (125)	Unger, W. . .	Venus.	desgl.
— — . . . . . (160)	Ders.	Grazien	desgl.
Rumpler, Frz. . (124)	Woernle, W. .	Mußestunden.	mit Namen.
Seitz, Ant. . . . (254)	Unger, W. . .	Dilettantenquartett	ohne Schrift.
Tiepolo, G. B. . (115)	Ders.	Antonius und Kleopatra	mit Namen.
Weishaupt . . . (154)	Woernle, W. .	Wilder Stier	ohne Schrift.
Wereschagin . . (155)	Ders.	Skobeleff auf dem Schipka	desgl.
Zezzos . . . . . (162)	Ders.	Die Fächerverkäuferin	desgl.
Zimmermann, E. (119)	Krauskopf, W. .	Knabe Jesus im Tempel	desgl.
— — . . . . . (217)	Woernle, W. .	Anbetung der Hirten	desgl.

Blätter zu verschiedenen Preisen.

Maler oder Bildhauer.	Stecher.	Gegenstand.	Abdrucksgattung.
Knaus, L. . . . . (91)	Unger, W. . .	Heilige Familie	ohne Schrift 6 M. mit Namen 4 M.
Rembrandt . . . . (65)	Ders.	Anatomische Vorlesung	ohne Schrift 4 M.
Tadema, Alma . (116)	Ders.	Idylle	desgl. 4 „
Tizian . . . . . (117)	Ders.	Eleonore Gonzaga	mit Namen 4 „
Werner, Fritz . . (163)	Originalrad. . .	Konversation	desgl. 4 „

Bei einer Auswahl von 12 Blatt tritt eine Reduktion des Preises um 25% ein, bei 50 Blatt eine solche von 33⅓%.

Bei Bestellungen genügt Angabe der in Klammern stehenden Nummer.

de diverses couleurs de la longueur de trois aunes et demi d'Allemagne et de trois aunes de largeur".

Aus diesen Worten können wir auch entnehmen, wozu diese Teppiche wohl zumeist bestimmt waren: zu Prachtdecken über die Betten, wie man solche vor dreißig Jahren noch in manchen älteren Haushaltungen sah. Daraufhin deutet auch das überhöhte Format.

Diese Verfertigung geschah in der Art, daß „ein jeder sein Model selbst abstechen mußte". Die Zeichnung wurde unter Berücksichtigung der Zahl der einzelnen Maschen auf einem Pappendeckel abgestochen, ähnlich wie Stickmuster abgestochen werden. Das Stricken ging unter Zuhilfenahme eines Spannrahmens und einer Walze vor sich.

Die Zeit, die der Kandidat zu dem Teppich, und außerdem zu einem Wams, einer Kappe und einem Paar Mannshandschuh brauchen durfte, war auf dreizehn Wochen bemessen.

Das Zeichnen und Abstechen des Modells sowie das Stricken des Teppichs ging, wie wir aus mündlicher Überlieferung wissen, in der Klausur vor sich, und der Kandidat durfte in dieser Zeit nur mit den zur Aufsicht verordneten Zunftkommissären verkehren.

Die „Model" mußten „in die Handwerkslad" abgeliefert werden, „damit die Knecht andere solche mödel, als etwan bisher geschehen, nicht verkaufen und leihen können".

Außer den beiden Exemplaren in Unterlinden kenne ich im Elsaß noch ein besonders schönes Exemplar in der Familie Fischbach in Straßburg.

Die Teppiche mochten, außer bei Gelegenheit des Meisterstückes, wohl nicht oft gefertigt werden, da sie sehr teuer sein mußten. Die Herstellung eines Models erforderte viel Zeit, und dennoch durfte, wie wir aus der obigen Notiz ersehen, ein solcher für das Meisterstück hergestellte Model nicht öfter handwerksmäßig nachgeahmt werden. Sodann waren die Teppiche bei nicht sorgfältiger Behandlung dem Verderben ausgesetzt, da sich, wenn ein Faden gelöst war, einzelne Gänge leicht auftrennten. Außerdem ziehen diese Teppiche aus Schafwolle die Angriffe besonders der kleinen Tierwelt auf sich, falls sie nicht sorgfältig gestaubt wurden. So kommt es, daß wir die gestrickten Teppiche, die sich bis auf unsere Tage erhalten haben, als eine große kunstgewerbliche Seltenheit bezeichnen dürfen".

Soweit Dr. Schricker; wir fügen dem Folgendes hinzu:

Ein Teppich von gleicher Technik befindet sich im königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Derselbe (167:167 cm) stimmt im Material, in Technik und bunten Farben genau mit den hier beschriebenen überein. Das symmetrische Muster desselben besteht aus reichen zu Voluten aufgerollten Ranken mit Blüten, aus den vier Ecken je zwei Delphinköpfen entsteigend. In der Mitte befindet sich im runden Blattkranz in Rot und Gelb auf Weiß ein Doppeladler, mit Scepter im Brustschild und Schwertern in den Fängen. Zu den Seiten des Mittelfeldes steht je ein gekrönter Löwe und ein Papagei; dazwischen die Gewerkszeichen der Zunft: Tuchmacherschere, Strumpfwirkerrahmen und die Initialen des betreffenden Meisters P. I. B. Unten die Jahreszahl 1713. — Fraglich bleibt natürlich, ob dies Stück als ein Meisterstück der Strumpfwirkerinnung zu Straßburg oder einer anderen Stadt anzusehen ist.

Es wäre interessant, wenn auf Grund der Straßburger Notiz noch mehr solcher Meisterstücke der Tucher- und Weberzunft resp. Notizen darüber auftauchten. Max Heiden.

Technisches.

Rd Über die Haltbarkeit der Glasmalereien. Zu dieser interessanten und wichtigen Frage bringt die „Baugewerks-Zeitung" folgenden Beitrag, den wir Keim's „Technischen Mitteilungen für Malerei" entnehmen.

Die Fenster eines Saales in Berlin sind vor zwei Jahren mit Glasmalereien aus einem renommirten Institute versehen worden und zeigen jetzt schon ganz bedeutende Fehler. Die Farben fangen an zu verblassen oder sich zu verändern, z. B. wird das Rot gelb, das Blau verschwindet fast ganz und einzelne Farben lösen sich ab, ähnlich wie die Leimfarben von feuchten Wandstellen. Das betreffende Institut schiebt nun das Verfallen der Glasmalereien auf den zerstörenden Einfluß der Gasbeleuchtung. Wir haben uns zur Aufklärung dieses für weitere Kreise interessanten Falles an andere hervorragende Institute für Glasmalerei gewandt und wollen im Folgenden die Ansicht dieser Anstalten über diesen Fall mitteilen. Wir unterlassen hiebei nicht, zu bemerken, daß von den Sachverständigen beider Institute keine Besichtigung der defekten Fenster stattgefunden hat und daher eine Änderung der hier folgenden Ansicht über diesen speziellen Fall nach Prüfung der betreffenden Fehler nicht ausgeschlossen ist. Der Leiter des einen Instituts schreibt: „Die schlimmen Erfahrungen bezüglich der aufgeschmolzenen Farben teilen andere Besitzer von Glasmalerei-Instituten mit dem hier in Frage kommenden Institut. Zur Erklärung der Verwitterung, besonders des Blau, ist die Zuhilfenahme der Gasbeleuchtung nicht erforderlich. Die Emailfabrikanten ohne Ausnahme machen die Schmelzfarben seit vielen Jahren schon viel zu leichtflüssig, indem sie zur Erzielung eines bestechenden Glanzes zu viel Borax und Bleioxyd anwenden. Ich lasse diesem Übelstande dadurch abhelfen, daß ich die Farbe mit hartflüssigem Schmelz schwarz abbrechen, bezw. verreiben lasse, was, unbeschadet des Ansehens der Farbe, dieser die nötige Widerstandskraft gegen den Einfluß der Atmosphärilien verleiht. Der Glasmaler hat also seine Schuldigkeit gethan in dem guten Glauben, daß gut renommirte Emailfabrikanten keine zu weichflüssigen Farben liefern könnten. Ich suche jetzt diesen Übelstand dadurch zu bekämpfen, daß ich meine Farben aus Paris beziehe und noch immer harten kieselreichen Fluß beimische".

Das zweite Institut schreibt: „Trotzdem unsere Anstalt seit langer Zeit besteht und von derselben

ungefähr 300 Kirchen und eine große Anzahl von Wohnräumen mit bunten gemalten Fenstern geschmückt sind, ist uns ein derartiger Fall noch nicht vorgekommen. Ein einziges Mal kam es vor, daß nach sechs Jahren Glasmalereien von Kirchenfenstern Spuren von Beschädigung zeigten. Die Besichtigung ergab, daß die gesamte Eisenkonstruktion sämtlicher Fenster jener Kirche weder wetterfest gestrichen, noch durch Zinn oder Zink vor dem Verrosten geschützt worden war. Es war also seit Jahren der Schnee, sowie Tau und Regenwasser, vermischt mit Eisenrost, über die Glasflächen geflossen und hatte das Material dadurch angegriffen Eingebrannte Glasmalereien werden nach unseren bisherigen Erfahrungen durch Gas und Gasbeleuchtung nicht angegriffen. Wir begründen unsere Ansicht darauf, daß wir gerade seit einer Reihe von Jahren eine größere Anzahl gemalter Glasdecken ausgeführt haben, die sowohl Unter- als Oberbeleuchtung hatten und welche bis jetzt zu keinem Tadel Veranlassung gegeben haben. Ob nun genanntes Institut nicht geeignete Schmelzfarben verwendet oder das Einbrennen nicht sorgfältig genug betrieben worden ist, entzieht sich unserer Beurteilung. Jedoch haben wir bei der Besichtigung von Arbeiten aus jenem Institute die Überzeugung gewonnen, daß man daselbst nach anderer Methode arbeitet. Während wir der Meinung sind, daß bei Glasmalereien und Glasgemälden etwas geliefert werden soll, was von Öl- oder Porzellan-Malerei abweicht, was jeden Beschauer sofort erkennen läßt, es ist Glas (d. h. wie früher so viel wie möglich in Original gefärbte, also farbige Gläser zu verwenden), scheint man bei dem in Rede stehenden Institut mehr nach der Methode der Porzellanmalerei zu malen, man legt verschiedene Male bunte Farben auf, malt fleischfarbige Gesichter, rote Lippen, rote Wangen 2c. anstatt fleischfarbiges Glas zu verwenden und nur die Kontur und Schattirung aufzutragen. Solche Aufmalungen, die verschiedene Male vorgenommen, verschiedene Male eingebrannt werden, sind natürlich, wenn nicht Alles ganz sorgfältig gemacht worden ist, viel leichter zerstörenden Einflüssen ausgesetzt, als farbiges Glas, welches aber ewig hält".

Berichtigung. Kunstgewerbeblatt III. 4. S. 62 ist die Schrift bei 7 u. 8 sowie bei 10 u. 11 verwechselt. — Zeile 16 v. u. lies Stadtstempel statt Jahresbuchstabe.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. II. Nr. 1.
Dr. Georg Karl Frommann †. — H. Bösch: Zu Michael Lochner. — A. Essenwein, Das Denkmal des Kurfürsten Uriel v. Gemmingen in Mainz.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1887. Nr. 1.
Schweizerische Glasgemälde in Lichtenthal. — S. Vögelin, Fassadenmalerei in der Schweiz.

Formenschatz. 1887. 3.
Tanagrafiguren. H. Burgkmair: Der heil. Georg 1510. Zwei Schwerter und Reliquiar aus dem Halleschen Heiligtumsbuche. — Fassadenmalerei von H. Holbein d. J. — Holzintarsia aus Verona, Ende 15. Jahrh. — A. du Cerceau, drei Prachtgefässe. Wappen von Virgil Solis, 1558. — Etienne de Laulne, Handspiegel, um 1560. — G. de la Quevallerie, Schmuckgehänge 1611. — Chr. v. Sichau, fünf Zierleisten, 1620. — A. Ch. d'Aviler, ornamentale Galerie, 1699. — J. F. Blondel, Gitter mit Portal um 1740. — C. E. Briseux, Thüre mit Aufsatz, um 1740. — Ch. Eisen, Bekrönungen von 1750. Japanische Holzschnitte.

Gewerbehalle. 1887. 3.
Bilderahmen, Holz geschnitzt, Italien 16. Jahrh. Bettstelle, Nachttisch, Stuhl, entw. von C. F. Nillius, Mainz. Schmiedeeisernes Balkongitter, entw. von A. Lachner. — Kamin im Schloss Fontainebleau. Bibliotheksschrank, entw. v. Cremer & Wolffenstein, Berlin. — Handspiegel und Schmuck, entw. v. L. Beschor, Hanau. Buchdecke 1558.

Kunst und Gewerbe. XXI. Heft 2.
J. Matthias: Das Kunsgewerbe im Ampezzothale in Südtirol. — Persische Eisengeräte.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 14. (Nr. 257.)
Ausstellung kirchlicher Kunst im Österr. Museum. — A. Ilg, Daniel Gran II.

†Gazette des Beaux-Arts. 1887. Februar.
E. Bonnaffé, Études sur le meuble en France.

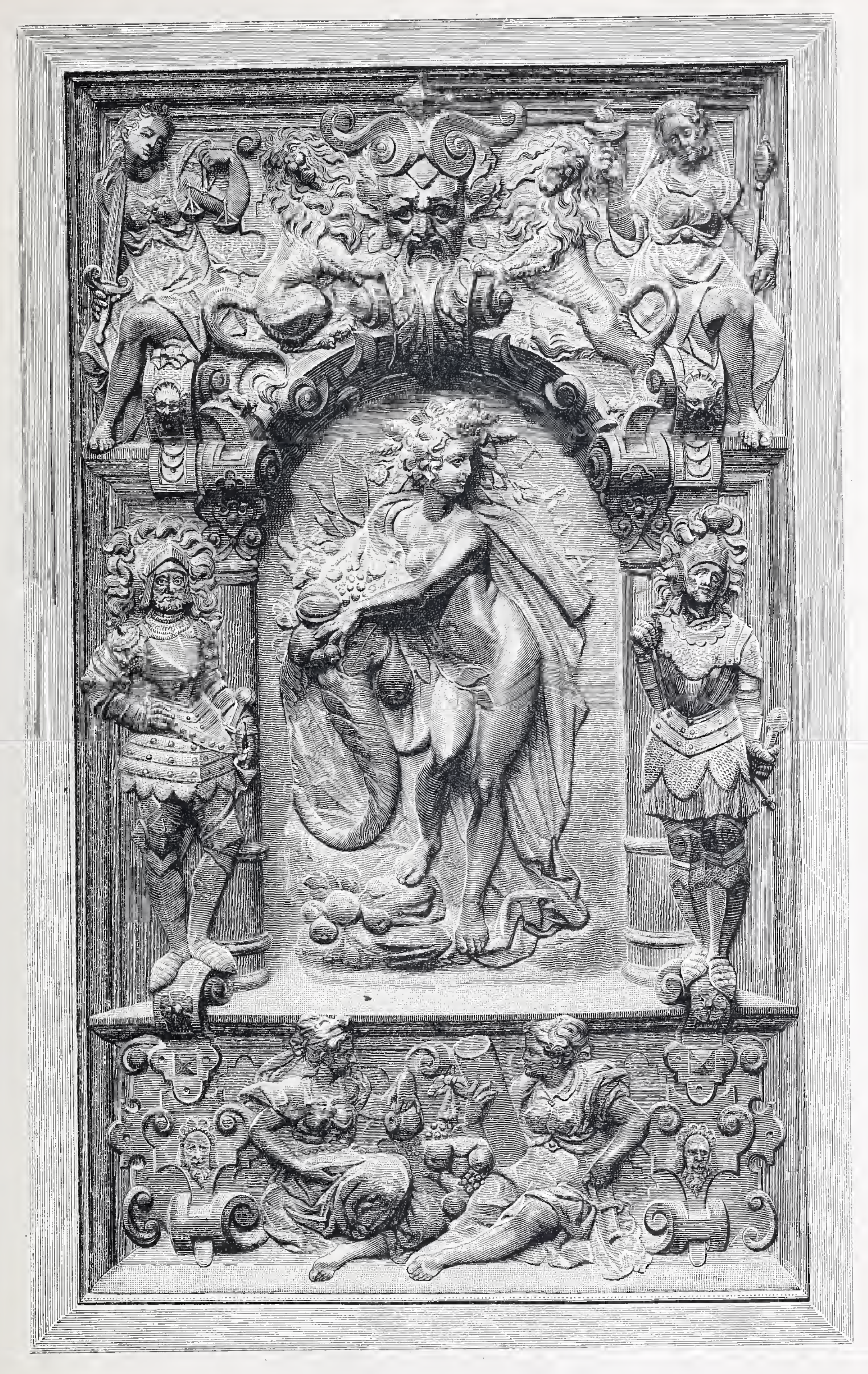
Revue des arts décoratifs. 1887. 1.
P. Mantz: l'éxposition des Arts décoratifs de 1887. — G. Duplessis: le département des estampes à la bibliothèque nationale: la dentelle. — Drei Tafeln: Spitzen-Barbe, 16. Jahrh. Tapetenmuster, modern. Gobelin nach Lebrun.

†The Magazine of Art. März.
L. Higgin: more about english decorative needlework.

†The Portfolio. September.
W. Armstrong: costume and art.

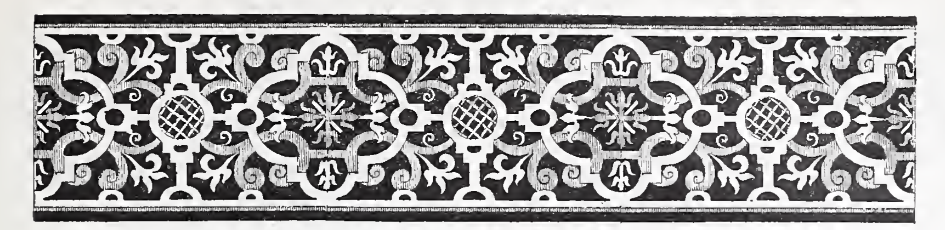
Tidsskrift for Kunstindustri. (Dänisch.) 1887. Nr. 1.
K. Madsen, Japanische Lackarbeiten. — A. Feddersen, Isländische Kunstindustrie. — C. Nyrop, Florentiner Bildschnitzerei.





Ofenkachel mit der Allegorie der Erde.
Sammlung des hessischen Geschichtsvereins zu Marburg.





Aufnäharbeit auf blauem Sammet in gelber Seide und Goldschnur. Spanien 16. Jahrh.

Arbeiten des Anton Eisenhoit für hessische Landgrafen.

Von C. A. von Drach.

Mit Illustrationen.

In dem Prachtwerke: „Die Silberarbeiten von Anton Eisenhoit aus Warburg. Herausgegeben von Julius Lessing. Berlin 1879“, welches durch die vortrefflichen Abbildungen der in der Schatzkammer des Grafen Fürstenberg-Herdringen befindlichen großartigen Werke Eisenhoitscher Kunst dem Meister wohl vorzugsweise zu einer so plötzlichen Popularität und Würdigung in den weitesten Kreisen verholfen hat, schreibt der oben genannte Herausgeber auf Seite 7 des zur Erläuterung beigelegten Textes:

„Die Frage, ob die Verbindung, welche Eisenhoit mit dem landgräflich hessischen Uhrmacher Burgi in Cassel als Kupferstecher gehabt, sich nicht auch auf Silberarbeiten ausgedehnt habe, scheint verneint werden zu müssen, wenigstens ließen sich an den Prachtuhren und Silbergefäßen im Museum zu Cassel, welche die Herren Direktor Dr. Pinder und Inspektor Lenz auf meinen Wunsch hin freundlichst untersucht haben, keine auf Eisenhoit hinweisende Zeichen finden.“

Nachforschungen im kgl. Staatsarchiv zu Marburg haben einerseits dies negative Resultat bestätigt durch Festellung der Herkunft jener Gegenstände und Ermittelung einiger daran beschäftigt gewesener Meister; sie haben aber auch anderseits uns in den Stand gesetzt aktenmäßig die Thätigkeit Eisenhoits nicht nur für die niederhessischen Landgrafen Wilhelm IV. und Moritz zu Cassel, sondern auch für die Gemahlin des oberhessischen Landgrafen Ludwig zu Marburg nachweisen zu können. Dieser Nachweis gewinnt, wennschon von den gelieferten Arbeiten nur die unbedeutendste (vielleicht nicht einmal im Original) auf uns gekommen ist, doch dadurch besonderen Wert, daß er uns die unmittelbare Teilnahme Eisenhoits an der Herstellung einer durch die Komposition sofort auf ihn hinweisenden, aber einem ganz anderen Gebiete des Kunsthandwerks, nämlich der Kunsttöpferei angehörenden Arbeit mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen gestattet.

Ein glücklicher Zufall hat von den zu Landgraf Wilhelms IV. von Hessen-Cassel Zeit (eines Fürsten, dem seine fürsorgliche Landesregierung und erfolgreiche Politik den Beinamen des Weisen eintrugen, dessen Bestrebungen und Verdienste um Wissenschaften und Künste aber bei weitem noch nicht die gebührende Beachtung gefunden haben) mit musterhafter Sorgfalt und Ordnung, zum Teil eigenhändig geführten Ausgaberegistern und Kammerrechnungen, sowie den mit Gelehrten und Künstlern gepflogenen Korrespondenzen manches vor dem Untergang bewahrt, wodurch uns wichtige Aufschlüsse und interessante Einblicke auch in das Kunsthandwerk zu damaliger Zeit geboten werden. Und so findet sich unter diesen Schriftstücken auch ein Folioblatt folgenden Inhalts:

Ein hundert pfilips Dhaler derenn iden vor dreisich sex albus hab ich undenn benenter, heutte dato vonn meister Jostenn Vrmacher entpfangenn darauß ich dann demm durchleuchtigen hoichgebornn fuerstenn und herrenn Wilhelmenn Landgraffenn zu Hessenn etc. vier becher so gewiß alß dieselbigenn auß obgedachtenn Dhalerunn khonnen gemacht werdenn idenn mark vor siebenzehenn guldenn idenn guldenn vor zwanzich acht albus die prob aber der becher soll den philips Dhalerun gleicheun ihun Vrkhundt hab ich dises mit

eignen handten geschribenn und underschi(!)ben actum den funff und zwanzichgesteun daß Junij anno achzig und sibenn

Anthonius Eisenhoidt
burger und goltsmidt zu
Warburg.

Auf der Rückseite des doppelt zusammengefaltet gewesenen Papieres steht auf dem einen Vierteil:

Waß der Goldtschmidtt võ Warburg
Entpfangen hatt den 25 Junij Ao 87

und darunter mit anderer Tinte:

Betzahltt den 11 tag Jannarij Anno 88.

Es ist das Blatt ein von Eisenhoit eigenhändig geschriebener „Gedingzettel" über die Lieferung von vier Bechern, wozu, wie es damals häufig vorkam, der Besteller das Metall geliefert hatte, und welche, wenn wir das zu jener Zeit übliche Thalergewicht[1]) beachten, zusammen ohngefähr zwölf Mark wogen, sodaß auf den einzelnen etwa drei Mark kommen würden. Bedenkt man dem gegenüber, daß der Landgraf im selben Jahre zu Nürnberg zwei Trinkgeschirre in Form von Tieren (Löwe und Roß) anfertigen ließ, die ein Gewicht von 23 und 24 Mark hatten, sowie im folgenden zwei ebensolche (Bär und Hirsch) von 32 resp. 35 Mark, während unmittelbar vorher, um nur bei den Trinkgefäßen zu bleiben, ebenda Pokale bis zu 17 und 19 Mark wiegend, ja im J. 1571 der sog. Anhalter Willkomm von 26 1/2 Mark Schwere für ihn hergestellt worden waren, so wird man zu der Ansicht hinneigen müssen, daß Eisenhoit wohl mehr Burgis Empfehlung als seiner Fähigkeit den Auftrag zu verdanken hatte. Über die erfolgte Ablieferung der Becher vergewissert uns nur die obige Notiz über die Bezahlung, da aus den betreffenden Jahren die speziellen Ausgaberegister sich nicht mehr vorfinden; in die Silberkammer des Landgrafen sind sie nicht gekommen, weil sie sonst in den darüber vorhandenen Inventarien aufgeführt stünden. Wir dürfen, bei Wilhelms Kennerschaft für solche Dinge, daraus den Schluß ziehen, daß sie sich vor denen anderer Lieferanten nicht besonders ausgezeichnet haben, und zwar dürfen wir es mit um so größerer Sicherheit, als wir zweifelsohne Eisenhoit gegen andere uns durch ihre Leistungen nicht bekannt gewordene Meister jener Zeit leicht zu überschätzen geneigt sind. Vermutlich sind die vier Becher zu den „Schenkebechern gesetzt" worden, wohin sie auch ihrem Gewicht nach in Übereinstimmung mit den in aus früheren und späteren Jahren erhaltenen Verzeichnissen aufgeführten Schenkbechern[1]) sehr wohl passen würden. Wenn diese Annahme es wahrscheinlich macht, daß Eisenhoit noch öfter kleinere Aufträge für Schenkbecher erhalten habe (es wurden solche vorher und nachher wenigstens von Nürnberger und Casseler Goldschmieden in großer Zahl geliefert; aus der Zeit von 1590 bis 1606 fehlen zufällig die Register darüber), so eröffnet sie gleichzeitig die Aussicht, daß von denselben noch der eine oder andere sich bis in unsere Tage könne erhalten haben, was nicht der Fall sein würde, wenn die Becher im fürstlichen Besitz verblieben, da der Casseler Silberschatz im Jahre 1807 mit Ausnahme der wenigen, durch ihren

1) Im Jahr 1551 sollten von Thalern 8 Stück derselben auf eine Kölnische Mark gehen. S. Hoffmeisters Hess. Münzwerk, I, S. 103.

1) Während in früherer Zeit wohl den Fürsten bei besonderen Anläßen Scheuren, Köpfe und Becher verehrt wurden, sie ihrerseits aber meist Ketten, Ringe und sonstige Schmuckstücke zu verehren pflegten, kam es seit Mitte des 16. Jahrhunderts mehr und mehr in Übung, daß namentlich an Gesandte und Hofdiener, sowie bei Hochzeiten, Taufen und anderen Festlichkeiten von Seiten der Fürsten Becher verschenkt wurden, und daß auch solche als Preise bei Turnieren, Ringrennen und Schießen zum Besten gegeben wurden. Es unterhielt deshalb auch der Landgraf von Hessen immer einen ansehnlichen Vorrat von Bechern unterschiedener Größe, um, was im Notfalle mitunter geschah, nicht die ihm oder den Seinen bei ähnlichen Anläßen verehrten Stücke angreifen zu müssen. Zahlreich noch vorhandene Register mit Angabe der Lieferanten und zum Teil auch der Empfänger verzeichnen Schenkbecher im Gewicht von 1 bis 3 Mark, bei dem steigenden Luxus der späteren Zeiten auch viel schwerere. Im 17. Jahrhundert dienen dann meist Ketten mit „Conterfeten" zu Verehrungen seitens der Fürsten.

Aufenthalt im Museum erretteten Stücke eine Kriegsbeute der französischen Armee wurde und ohne Rücksicht auf Alter und Kunstwert in dem Schmelztiegel seinen Untergang gefunden hat.

Zum anderen Male finden wir Eisenhoit in einem „Castenzettel" aus dem Jahr 1592. Wilhelm IV. bewahrte seinen Vorrat an „Parem Gelde und Recognitionen" [1]) in verschiedenen mit Buchstaben figuirten, in sicheren Gewölben stehenden eisernen Kasten auf; er hatte nur einen geringeren Geldvorrat im „allen tags Casten", und wurde über Einnahme und Ausgabe der anderen Kasten ein „Castenzettel" geführt, worin, häufig vom Landgrafen selbst, die entnommenen Beträge mit Angabe der Verwendung eingetragen sind. Am 25. August 1592 war er verstorben und hatte testamentarisch [2]) seinen nächsten Verwandten als Andenken goldene Ketten mit seinem Bildnis daran bestimmt. Mit der Herstellung dieser Denkmünzen wurde Eisenhoit betraut, während die Ketten von einem Casseler Goldarbeiter gemacht wurden; wir finden nämlich in dem „Casten Zettel. Nota A. Anno 1592" folgende unter Wilhelms Nachfolger, Moritz dem Gelehrten bewirkte Einträge:

4050 Daler ahn — 2700 Cruciaten ide zu $1^1/_2$ thlr. hat Vnser g. f. und Herr Lantgraff Moritz Zu Hessenn zuverferttigung Neun guldener ketten so ssgn Her Vatter Gottseliger gedechtnus Im Testament pro Legatis verordnett, dem Goltschmit Ludewigk Tolden [3]) alhier uberlieffertt, Nemblich zu ider ketten 300 Cruciaten Actum am 14ten Novembris Anno 92.

* * *

151 Taler 28 alb ahn — 104 Cruciaten 6 alb 8 hlr ide zu 35 fürstengroschen, Vorgedachtem Ludtwigk Tolden Goltschmitt alhier von bemelten Neun guldenen ketten so ehr aus — 2700 Cruciaten verfertigt, Von iderm Hundertt funff goltfl zumacherlohn bezahlt, Lauth Vrkunde, Actum am letzten Decembris Anno 1592.

135 taler wahrenn — 90 Cruciaten ide zu $1^1/_2$ Daler Anthonio Eysenhuden goltschmidden zu Warburgk zuverfertigung Neun Conterfeten mit meins g. f. unnd Herrn gotseliger gedechtnus Brustbildt und dem Hessischen Wapen, welche ahn gemelte Ketten gehenckt worden, bezahlt Lauth Vrkunde, Actum am letztten Decembris Ao 92

33 taler 20 alb wahrenn — 23 Cruciaten 2 fürstengroschen iden cruciaten zue 35 groschen vorgedachtem Eysenhuten, von ermelten Neun Conterfeten zu machen geben, Nemblich von iderm 4 fl unnd dann zu widdererstattung der dreyer Cruciaten so ehr von seinem golde noch darzu gethan, Laut seiner Vrkundt hieneben [1]), Actum am Letzten Decembris Ao 92.

5 taler 9 alb 4 hlr sein ahn — 127 Cruciaten so vorgedachten beiden Goltschmidden zu macherslöhn uberliefferτ, Verlust, weill ein ide zu $1^1/_2$ talern eingenommen, Aber sie Hoher nicht als das stuck pr 35 groschen, wie die Itzo gellten annehmen wollen, Laut eines iden vorgedachten Vrkunde Actum Eodem die.

No. Diese vorbeschriebene Neun ketten sampt daran gehencktenn Conterfeten, Seint nachbemelten f. Personen im Testament pro legatis verordnet unnd gelieffert worden. Nemblich

Meinem g. f. und Hern Landtgr. Moritzen zu Hessen
Den Beiden gebrudern L. Ludtwigen Vnd L. Georgen
Den Beiden geschwistern der Hertzogin zu Hollstein unnd Grevin zu Waldeck
Unnd dann den Vier fuerstlichen frewlein s. f. gn hochlöbl gedechtnus Hinterlassenen Tochttern [2]).
} einem iden ein ketten.

Auch in diesem zweiten Falle bleibt es zweifelhaft, ob Eisenhoit seiner Geschicklichkeit wegen zugezogen wurde oder ob nicht vielmehr

1) Am letzten Decembris Ao 1591 betrug derselbe 194555 Thaler.

2) Das ganze Testament findet man abgedruckt in F. U. Kopp, Bruchstücke zur Erleuterung der Teutschen Geschichte und Rechte. II. Teil, S. 118.

3) Ludwig Tolde, auch Dölte oder Döll oder kurz Meister Ludwig in Cassel wird zuerst erwähnt als Verfertiger von von „Sechs schonen Vergulten leuchtern mit einem Wilden man" in 1585 und kommt zuletzt vor in 1606 mit einer Rechnung von 1069 fl. 10 alb über 20 verdeckte Köpf, 4 bassigte Schalen und 7 Doppelkelchlein.

1) Dieses sowie die außerdem erwähnten, früher dem Kastenzettel beigelegten Belegstücke sind nicht mehr vorhanden.

2) Es waren dies: Anna Maria, verm. Gräfin von Nassau-Saarbrück, Agnes, spätere Gräfin bez. Fürstin von Schaumburg, Sophie die unvermählt blieb, und Christine, spätere Herzogin von Sachsen-Eisenach, welche kinderlos starb.

der Wunsch, die Ketten mitsamt den Bildnissen vor Jahresschluß fertig zu sehen, die Teilung der Arbeit bedingt hat. Denn daß auch Tölde die Bildnisse zu machen eben wohl im stande gewesen wäre, beweist, obschon uns vorderhand kein Anhalt zum Vergleiche seiner Kunstfertigkeit mit der Eisenhoits gegeben ist, eine von ihm dem Landgrafen gelieferte Arbeit, die im Inventar von 1594 folgendermaßen aufgeführt wird: „Zwo große Vberalle Vergultte flaschenn. Darauff an einer seitten Unsers Gnedigen fursten undt Hern Landtgraff Wilhelms zu Hessen etc. Wapen Vndt der andern sgn brustbiltt stehet, Haben Jhro sgn durch Ludtwigk Thölden Golttschmitt alhier in Anno 89 machen lassen Heltt eine Jde — 6 meinzer Maß. Undt wiegen zusammen — 47 Mk 11 Lott", und welche doch wohl ihrer hervorragenden Schönheit und meisterhaften Ausführung wegen mit zu den Gegenständen gehörte, die der Landgraf als „Kleinodia von kunstreicher Arbeitt verordnet hatt, das sie stetiges beim Hans Hessenn Vndt bei dem fürsten der Cassel Innen hat, pleibenn sollen"; Gegenstände, von denen einige, unter anderen ein kostbar gefaßtes Straußenei, sowie zwei Nautiluspokale, noch heute das Casseler Museum zieren, von Wilhelms feinem Geschmacke und hohen Kunstverständnisse zeugend. Die beiden Flaschen finden wir im Inventar über das fürstliche Silbergeschirr von 1786 noch aufgeführt, und werden dieselben auch erst 1807 zu Grunde gegangen sein, während die sonstigen Arbeiten Töldes, welche in der Silberkammer waren, schon früher zerstört worden sind.

Nach den Bemerkungen in Hoffmeisters Hessischem Münzwerk (Bd. I, S. 163) ist zur Zeit keine von den neun goldenen Denkmünzen nachweisbar [1]); es wäre möglich, daß der jetzt damit verknüpfte Name Eisenhoits gründlichere Nachforschungen veranlaßte und zur Entdeckung einer derselben führte. Wir haben indessen alte Silbergüsse der Medaille und ist ein solcher im Katalog über das Hessische Münzkabinet des Prinzen Alexander von Hessen bei den Münzen Wilhelms IV. von 1592 unter Nr. 259 wie folgt beschrieben:

> Gegossene Medaille. — A. Das Brustbild von vorn, etwas nach links gewendet, mit kurz geschorenen Haaren und Vollbart, einer Halskrause, gestreiftem Wamms und Mantel. (Sehr erhabene Arbeit.) Umschrift APOC 14 CAP: BEATI · MORTVI · QVI · IN · DOMINO · MORIVNTVR kreuzförmiges Röschen (von der Mitte nach der rechten Seite herunter; Perlring und erhöhter glatter Reif). — R. Inschrift in acht Zeilen ·1592· | WILHELMVS | DEI · G · HASSIÆ | LANTGRAVIVS &c | PATERNI ET FRA | TERNI AMORIS ER | GO TESTAMETO | LEGAVIT (Perlring und erhabener glatter Ring). Umschrift PIE IN CHRISTO DEFVNCTVS ANNO DNI 1592 DIE AVG 25 · ÆT: 61: (von der Mitte nach der rechten Seite herunter). — Größe 41 mm, Gewicht 34,5 gr.



Medaille des Landgrafen Wilhelms IV. von 1592.

Die beigegebene Abbildung des Avers ist nach dem im kgl. Münzkabinet zu Berlin befindlichen Stücke angefertigt; eine Vergleichung mit den Eisenhoitschen Arbeiten, namentlich dem in Lessingschen Werke (S. 11) abgebildeten Porträtmedaillon des Bischofs Theodor von Fürstenberg kann zwar die Autorschaft Eisenhoits für unsere Medaille nicht außer allen Zweifel stellen, sondern nur wahrscheinlich machen, keinenfalls aber ausschließen. Man könnte nämlich zu der Annahme hinneigen, daß dieser Silberguß mit lediglich Schrift auf dem Revers von der Eisenhoitschen Goldmedaille, die nach der Notiz im Kastenzettel darauf das Wappen zeigen müßte,

1) Man darf annehmen, daß der damaligen Sitte entsprechend wohl einige derselben den Besitzern mit ins Grab gegeben seien, wie sich auch 1823 im Sarge der Landgräfin Hedwig von Oberhessen, der Schwägerin von Wilhelm IV., eine jetzt im Museum zu Cassel aufbewahrte schwere goldene Kette mit dem Medaillonbildnis ihres Vaters, des Herzogs Christoph von Würtemberg gefunden hat.

ganz verschieden sei; wir glauben indessen, daß, obschon zur Zeit des Eintrags die Medaille fertig vorlag, der Wortlaut desselben keine absolute Sicherheit über deren Beschaffenheit bietet, indem die dabei erwähnte Urkunde doch nur der Dingzettel Eisenhoits (vermutlich auch vom 14. November) sein kann und es anfangs in der Absicht gelegen haben mag, das Wappen anzubringen, während es dem gelehrten Landgrafen Moritz bei seiner Liebhaberei für lateinische Inschriften und Gedichte später gefiel statt dessen einige passende Worte darauf setzen zu lassen. Daß aber in der That auch auf den goldenen Stücken obige Schrift gestanden, wird für uns zweifellos durch eine aufmerksame und unbefangene Betrachtung der Stelle in Schminke's „Versuch einer genauen und umständlichen Beschreibung der Hochfürstlich-Hessischen Residenz- und Hauptstadt Cassel“ aus dem Jahre 1767, wo sich die Beschreibung der Denkmünze Wilhelms und zwar mit denselben Inschriften wie oben auf S. 146 findet und der Verfasser im Zusammenhang mit den Goldmünzen des Museums des Stückes gedenkt, während von Silbermünzen erst auf der folgenden Seite Erwähnung gethan wird [1]). Ob die Silberabgüsse auch unmittelbar aus Eisenhoits Werkstätte stammen oder nur nach einem goldenen Original von einem anderen Goldarbeiter genommen sind, dürfte von ziemlich untergeordneter Bedeutung für deren Kunstwert sein, indem auch im ersteren Falle Eisenhoits Nachhilfe am Guß kaum sehr erheblich gewesen sein wird. Mit dieser Gedächtnismedaille mag Eisenhoits Thätigkeit für Cassel ihren Abschluß gefunden haben, da Landgraf Moritz, abgesehen von äußeren Verhältnissen, weder das Verständnis und Interesse, noch die Liebhaberei für kunstreiche Goldschmiedearbeit hatte wie sein Vater, und seinen Bedarf in der gewohnten Weise bei den Nürnberger und Casseler Meistern einkaufen ließ.

Wenden wir uns nun zu den Beziehungen Eisenhoits zu Marburg, so bestätigt dieselben ein eigenhändiger Brief von ihm, adressirt:

> Der Durchleuchtigenn Vnd Hochgeborennen Fürstin und Frawen Hedwigen Landtgrävin Zu Hessen Grevin zu Catzenelnpogen, Ditz, Zigenhain Vnd Nidde geborner Hertzogin Zu Wurtenbergk, Meiner gnedigen Fürstin unnd Frawen

und folgendermaßen lautend:

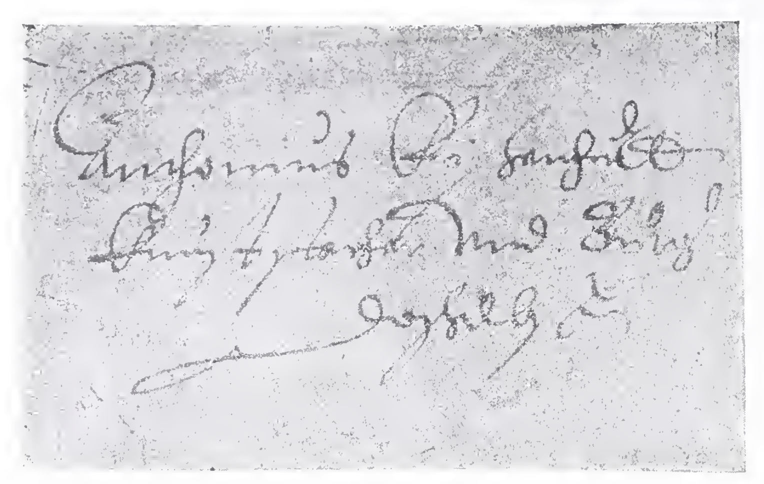
> Durchleuchtige Hochgeborne Fürstin, gnedige Frawe efgn sey mein Vnderthениger unnd gehorsamer Vleiß alzeitt Zuvor, Vnnd mache mir keinen Zweiffel efgn werden noch gnedig gutt Wissens tragenn, Wilchergestaldt Dieselbe bey mir gnediglich Anhalten unnd bestellenn lassen, Deroselben Conterfet In Kupfer zustechenn Vnnd gegen gepurliche Zahlung uffs fleißigste Zuverfertigenn. Dieweillen Ich nun E. fgn Inn dem gantz underthenig Wilfarth Vnnd solchs Zum Allerfleißigstenn verfertigtt Das menniglich wehr deßenn nur Verstandt hatt solchs gewiß loben vnnd nicht Im geringsten thatteln oder verachten werdenn, Vnd Daran Der Kunst nachzuachten viellmehr alß efgn ich abgefordertt verdienett hette, Vnnd kann mich nicht genugsamb verwundern Daß solch Kunststuck, daran ich Doch Menschmoglichenn Vleiß gethan Durch Andere die der kunst villeicht unerfahrener veracht werdenn will, Bin aber deß underthenigen verhoffens efgn werden selbst daß stuck Ihrer fgn ebenbild gantz ehnlich und gemeeß zusein erkennen, Daran nicht daß geringste verachtten unnd sich deßen von andern auch nichtt bereden lassen die der kunst oder gelegenheitt keinen Verstandt haben, Gelangtt Demnach an efgn hirmitt mein underthenige Pitt sie wollen mir die funfftzig thaller so ich gahr wohl daran verdienett mitt Gegenwertig Meinem deswegen abgefertigtten Botten gnediglich überschickenn, Da aber efgn solchs uber underthenige Zuversicht Zu thun bedenckens. Alß Bitt und begehr Ich Deß kunstkupfferstücks jedoch ungepraucht Vnnd unversehrtt gleich wie eß von mir gelieffertt hinwidderumb, Versehe mich aber efgn werden selbst der gn. Pillicheitt gemeß sich erzeigen, Vnnd habß efgn weill ich solchs geldes Itzo hoch benottigtt undertheniq In erinnerung nicht verhaltten sollen noch-

1) Zur Zeit befindet sich, wie Herr Inspektor Lenz uns freundlichst mitgeteilt, die Medaille überhaupt nicht in der Sammlung zu Cassel; es wird auch hierdurch noch bestätigt, daß Schminke in 1767 eine goldene beschrieben hat, weil durch den später erfolgten Diebstahl Erich Naspes besonders größere Goldstücke aus dem Museum abhanden kamen.

konnen, Datum Warburgk Am 29 Februarij Ao 88

E. F. G.

Vndertheniger und gehorsamer
Anthonius Eißenhutt
kunststecher Vnd Burger
Doselbst.



Leider läßt der in Papier mit Wachsunterlage zum Verschluß des Briefes hergestellte Abdruck von Eisenhoits Siegel außer dem Umriß von Schild und Helm mit den zur Seite stehenden Buchstaben A und E kaum mehr erkennen, als daß die auf dem Fürstenbergischen Bibliothekzeichen (vgl. die Lessingsche Publikation sub 18, S. 8) befindliche Marke nicht darin vorkommt. Da an dem von Jaspar Iserenhod 1524 zu Warburg erbauten Hause (Nr. 112 der Altstadt), welches vor einigen Jahren von Herrn Konservator L. Bickell aufgefunden wurde, sich ein Eisenhut mit Visier als Hausmarke befindet, so dürften wir wohl kaum fehl gehen mit der Annahme, daß der Sohn des Obengenannten, unser Anton Eisenhoit, in seinem Ringpetschaft gleichfalls den Helm als redendes Wappen angebracht habe. Gleichzeitig mit Eisenhoits Schreiben wurde noch ein anderes nach Marburg befördert an den „Ernhaften Vnnd Vornemen Nicolaus Becker fürstlich Hessischen Cammer Secretarius Zu Marpurgk“ nachstehenden Inhalts:

Mein willige Dinst ihdertzeitt Zuvor Ernhaffter Vnd Vornemer insonders vertrauter freund Vnd bruder Waß ich von wegen des Kunststechers Zu Warburgk M. Antonij Eysenhuts, Deiner g. f. und furstin und frawen Conterfets halben geredt Du auch vor vertröstung Darauff gethan solchs weist Du Dich wohl Zuentsinnen.

Wan nun M. Jost der Aurmacher seinetwegen noch Vleißig anheltt, Auch deswegen beyliegende supplication [1]) uberschicktt, alß ist nachmalß an dich mein Vleißig bitt Du wollest mit hulff und zuthun D. Wolfij (quem officiose meo nōine salutabis:) Die sachen dahin helffen befurdern, Das der gutt ehrlich man möge contentiret werden, Den weil er nichtt under Hessen gesessen, sondern im Ausland soll man ihme Pillich, hönische Nachred zu verhuten, helffen Hirin wollest dich meinem Vertrauen nach gutwillig erzeigen, kan es hirnechst Jegen Dir wider verschulden Vnd befele Dich gottlicher gnaden Datum Cassel den 29 Februa Ao 88

Dein B.
J. Heugell [2]).

Ob diese Briefe, welche den Sachverhalt ohne weiteres erkennen lassen, den gewünschten Erfolg hatten, wird sich bei dem Mangel urkundlicher Nachrichten darüber nicht feststellen lassen, denn das Bekanntwerden von dem Porträt der Landgräfin in einem oder selbst mehreren Exemplaren würde in dieser Beziehung keine Entscheidung geben, da es Probedrucke sein könnten; wir wollen, als selbst am meisten dadurch befriedigt, annehmen, daß ein Eisenhoit günstiges Abkommen erfolgt sei [3]), und knüpfen nur einige retrospektive Bemerkungen an die Briefe an. Man hat in einem Eisenhoitschen Stich mit der Jahreszahl 1585 das Porträt

---

1) Ist jetzt nicht mehr vorfindlich.

2) Johann Heugel war Kapellmeister Landgraf Philipps des Großmütigen und wurde nach dessen Tode 1567 als solcher von Wilhelm IV. übernommen. Unter den Manuskripten der Landesbibliothek zu Cassel finden sich zahlreiche Kompositionen von ihm aus den Jahren 1534 bis 1577. Jost der Uhrmacher ist Jost Burgi, welcher als solcher 1579 angestellt worden war. Wolf (Johannes) ist ein Professor der Medizin zu Marburg und Leibarzt Landgraf Ludwigs daselbst.

3) Bei den guten Finanzverhältnissen des Marburger Hofes ist kaum anzunehmen, daß man wegen des Preises die Platte nicht habe annehmen wollen.

eines „Caspar Schugsper genandt Mitikling“; wie schon Ahlemeyer vermutete[1]), ist dieser Mann ein Mitglied der hessischen Adelsfamilie Milchling genannt Schutzbar; er starb 1588 ohne nähere Erben und war in den Jahren 1576—86 Hessischer Hauptmann, d. h. zum Casseler Hofe nur entferntere Beziehung hatte. Da auf dem erwähnten Stich kein Maler oder Zeichner angegeben ist, müssen wir annehmen, daß Eisenhoit selbst den Dargestellten porträtirt habe, und dies setzt voraus, daß er auf seiner im Jahr 1585 erfolgten Rückkehr



Skizze zu einem Titelblatt, von Ant. Eisenhoit. Landesbibliothek in Kassel.

Kommandant zu Gießen. Diese Stadt gehörte damals dem in Marburg residirenden Gemahl jener Hedwig, dem Landgrafen Ludwig von Oberhessen, von welchem Caspar Milchling zahlreiche Güter zu Lehen trug[2]), während er aus Italien nach seiner Heimatsstadt auch einen kürzeren Aufenthalt in Gießen oder Marburg genommen habe, worüber ihn, wenn er (vgl. Lessing, S. 6) in Nürnberg sich aufgehalten hatte, der Weg führen mußte. Abgesehen davon, daß der damaligen Sitte gemäß die reisenden

1) Giefers, Die Silberarbeiten des Warburger Meisters Anton Eisenhoit. S. 25.

2) Wir finden als solche: die Burg zu Gießen Buchseck mit Zugehörung, den Hof zu Cruffdorff mit Äckern und Wiesen, das Gut zu Wesemar, ein Haus in Dorf Buchsecke, den Berg Kernberg, ein Dritteil am Gericht Treysa, die Vogtei Mainzlar und Selbach.

Künstler an Fürstenhöfen vorsprachen und für etwaige Proben ihrer Kunst mit Geldgeschenken honorirt wurden, könnte im vorliegenden Fall noch weiter in Betracht kommen, daß seiner Zeit für den Landgraf Wilhelm ein Goldschmied zu Gießen, Hermann Diepel mit Namen, und der noch damals in Marburg angestellte Hofbaumeister und Mechaniker Eberhard Baldewein[1]) mehrere durch Uhrwerke getriebene künstliche Himmelskugeln verfertigt





Allegorien der Luft und des Feuers.
Von zwei Ofenkacheln in der Sammlung des hessischen Geschichtsvereins zu Marburg.

hatten[2]), ähnlich denjenigen, welche seit den achtziger Jahren zu Cassel durch den Eisenhoit so befreundeten Jost Burgi hergestellt worden sind[3]), sodaß dieser letztere ihn speziell zu einem

1) Die Renaissancebauten Landgraf Ludwigs zu Marburg dürften wohl sämtlich nach seinen Plänen aufgeführt sein, wie dies bezüglich der 1582 erbauten Herrenmühle inschriftlich konstatirt wird.

2) Eine derselben befindet sich in den im Unterstock der neuen Bildergalerie zu Cassel aufgestellten Sammlungen als Nr. 93 in Zimmer II.

3) Die größte derselben wurde 1592 kurz vor Wilhelms Tode durch Burgi selbst als Geschenk des Landgrafen an den Kaiser Rudolf II. nach Prag gebracht.

Besuch von Marburg veranlaßt haben könnte Die Hauptstütze für die Annahme eines Aufenthalts in Marburg gewinnen wir aber durch das von Eisenhoit gelieferte Porträt der Landgräfin Hedwig, indem er die Zeichnung dazu doch sicher an Ort und Stelle gemacht hat, entweder schon im Jahre 1585 oder später. Denn daß er die Kupferplatte druckfertig schon geraume Zeit vorher eingeschickt hat, ehe er am 29. Februar 1588 das oben mitgeteilte Ultimatum stellte, ist selbstverständlich, zumal aus Hengels Brief ziemlich deutlich zu ersehen ist, daß die Angelegenheit schon länger geschwebt hat[1]). Ist es aber feststehend, daß Eisenhoit in Marburg verweilt hat, so erhält dieser Auf-

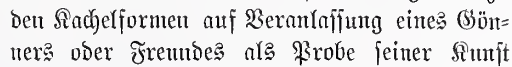
1) Gehen wir von eben dem angegebenen Datum beispielsweise nur um ein Jahr zurück, so würden seit Eisenhoits Heimkehr nach Warburg bis zur Ablieferung der Platte ungefähr $1^1/_2$ Jahr verstrichen sein, eine Zeit, die durch die uns daraus bekannt gewordenen Arbeiten schon leidlich ausgefüllt würde, während doch sicher anzunehmen ist, daß er auch außerdem noch mancherlei Beschäftigung fand.

enthalt für uns noch, wie schon anfangs bemerkt, dadurch eine besondere Bedeutung, als er die Autorschaft des Meisters für eine außerdem nicht so leicht mit ihm in Zusammenhang zu bringende Arbeit möglich erscheinen läßt.

In den Schornstein eines oberhessischen Bauernhauses ohnweit Gießen fanden sich vor einigen Jahren eingemauert einige mit Graphit geschwärzte Thonkacheln von 34 cm Breite und 54 cm Höhe, welche in einer bei allen gleichen Umrahmung menschliche Figuren, die Elemente darstellend, enthalten [1]). Den beigefügten lateinischen Benennungen entsprechend werden Erde und Wasser durch jugendliche Weiber, Luft und Feuer aber durch Männer repräsentirt. Archivrat Dr. Könnecke zu Marburg erhielt mit der Nachricht, daß dieselben in den Besitz eines Händlers zu Gießen gelangt seien, zugleich Photographien von zweien derselben, und wurden durch ihn die sämtlichen Kacheln (eine mit TERRA, eine mit AER, zwei mit IGNIS und eine unvollständige mit AQVA) sowie ein zugehöriges Eckstück für die Sammlung des Hessischen Geschichtsvereins zu Marburg erworben. Denn er sowohl als der Verfasser dieser Mitteilung glaubten im Hinblick auf den figurenreichen Aufbau der Umrahmung und wegen mancher auch namentlich bei den menschlichen Gestalten hervortretenden charakteristischen Einzelheiten an Eisenhoit nicht nur als Zeichner, sondern als Modelleur denken zu müssen, aber es fehlten die für eine derartige Hypothese erforderlichen Vorbedingungen. Nachdem nun durch die inzwischen aufgefundenen und zu den vorher gemachten Auseinandersetzungen benutzten Quellen eine vorübergehende Anwesenheit Eisenhoits in Marburg nachgewiesen ist, bietet sich keine Schwierigkeit mehr, ihm nicht nur den Entwurf, sondern auch die Ausführung zuzusprechen. Denn was ist näherliegend, als daß in einer Stadt, wo, wie die an daselbst fabrizirten Thonkacheln und Modeln zu solchen äußerst reichhaltige vorher erwähnte Sammlung bezeugt, die jetzt kaum noch durch die Fabrikation des sog. Marburger Geschirrs bekannte Thonwarenindustrie damals auf einer hohen Stufe stand, unser Meister, verlockt durch die Möglichkeit in kürzester Zeit den ihm vorschwebenden künstlerischen Gedanken vollendeten Ausdruck geben zu können, die Originale zu den Kachelformen auf Veranlassung eines Gönners oder Freundes als Probe seiner Kunst



Allegorie des Wassers. Von einer Ofenkachel in der Sammlung des hessischen Geschichtsvereins zu Marburg.



1) Im Goethehause zu Frankfurt a. M. steht ein aus den Senkenbergischen Stiftungen stammender Ofen, an welchem die vier Figuren, aber in anderer Umrahmung, gleichfalls vorkommen; eine Kachel mit einer verkleinerten Kopie der Umrahmung (34 cm hoch, 22 cm breit) und einer abweichenden Figur der Luft ist im Besitz des Verfassers. In der von Dr. R. Adamy zum funfzigjährigen Jubiläum des historischen Vereins für das Großherzogtum Hessen verfaßten Festschrift: „Die Einhard-Basilika zu Steinbach im Odenwald" findet sich auch die Abbildung eines daselbst aufgefundenen, sehr schlecht erhaltenen Fragmentes unserer Figur Ignis neben der eines Bruchstückes einer anderen gleichfalls dort gefundenen, auch der Renaissance angehörigen Ofenkachel, und bemerkt der Verfasser darüber: „Beide sind gute Arbeiten; im Stil und in der Behandlung aber vortrefflicher als die den Fruchtkorb tragende Herme, wohl eine symbolische Figur der Fruchtbarkeit, ist die als ignis, als Feuer bezeichnete. Die energische Bewegung, das fliegende Gewand und die lohenden Flammen charakterisiren vortrefflich die Gewalt des Feuers."

und als Andenken an seinen Besuch zurückgelassen habe.

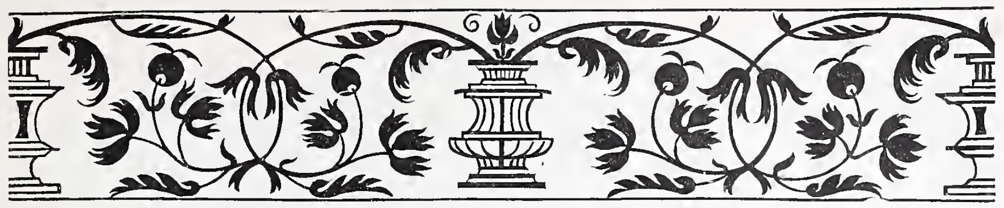
Wir geben anbei, um den Anblick des Originals möglichst zu ersetzen, die vollständige Abbildung der Kachel mit TERRA, außerdem auch noch in Skizzen die drei Figuren, welche die übrigen Elemente darstellen. Man wird sofort erkennen, daß hier Arbeiten eines sehr ausgezeichneten Künstlers vorliegen, der sowohl die Darstellung der menschlichen Figur in der Manier seiner Zeit vollkommen beherrscht und seine geistvollen Konzeptionen in großartig-genialer Weise zur Ausführung zu bringen versteht, als auch in der Behandlung des Ornamentalen eine nur durch vielfache Übung erlangte Meisterschaft zeigt. Wie in der Umrahmung bei den Eisenhoitschen Porträtstichen zumeist vier allegorische Figuren vorkommen, so finden wir auch auf unsern Kacheln in derselben Darstellungen der sog. weltlichen Kardinaltugenden, nämlich in den oberen Ecken die Justitia und Sapientia und unten im Sockel Temperantia und Fortitudo; es hat daher den Anschein, als wenn ursprünglich ein anderes Mittelstück in Aussicht genommen gewesen wäre. Da es zu weit führen würde die Urheberschaft Eisenhoits hier durch eine vergleichende Betrachtung von Einzelheiten an den Abbildungen unserer Kacheln und an denen der unzweifelhaften Stücke aus der Herdringer Silberkammer näher nachzuweisen und zu begründen, so müssen wir es dem Leser überlassen, sich hierein zu vertiefen, und bemerken nur noch, daß die freiere und flottere Behandlung, wodurch sich die Kacheln vor jenen Arbeiten auszeichnen, ohne Schwierigkeit aus der Verschiedenheit des zu bearbeitenden Materials erklärt werden kann. Die in unserem Schnörkelwerk auftretenden beiden Löwen können, als Anspielung auf das hessische Wappentier gedeutet, noch zur Stützung unserer Hypothese über den Ursprung der Kacheln herangezogen werden, indem ihre Bestimmung für einen Ofen im Schlosse des Landgrafen zu Marburg [1]) dadurch bemerklich gemacht werden sollte. Bis ein Beweis des Gegenteils erbracht wird, halten wir daher als Thatsache fest, daß Eisenhoit bei einem Aufenthalt zu Marburg nicht nur ein Porträt der Landgräfin Hedwig gezeichnet, sondern auch die Kacheln modellirt hat.

Schließlich mag noch als eine entferntere Beziehung Eisenhoits zu Hessen angeführt werden, daß in einem in der Landesbibliothek zu Cassel aufbewahrten Manuskripte (Mathem. 4°, Nr. 25) von der Hand des Benjamin Bramer, eines Schülers und Schwagers von Jost Burgi, sich der Originalentwurf zu dem Titelblatt des von letzterem beabsichtigten, aber erst 1649 von Bramer herausgegebenen Werkes über das Triangularinstrument (s. Lessing, sub 19, S. 8) befindet; er enthält nur die auf die Anwendung des Instruments bezüglichen kleinen Figurengruppen, nicht die von Eisenhoit beim Kupferstich zugefügten Ecken. Wir geben eine verkleinerte Nachbildung desselben (das Original ist 143 cm hoch und 114 cm breit) bei, welche mehrfache Abweichungen von der Ausführung im Stich erkennen läßt, und glauben, daß die Zeichnung die von Eisenhoit nach den Angaben Burgis gemachte Skizze ist.

1) In Rommel, Geschichte von Hessen, Bd. VI, S. 52 wird erwähnt, daß der in dem oben mitgeteilten Schreiben Heugels erwähnte Dr. Wolf Heizanlagen darin gemacht habe.



Von einer italienischen Truhe um 1500.



Aus Quentels Modelbuche.

Sächsische Zinnmarken.

Von K. Berling.

Das Handwerk der Zinn- oder Kannengießer steht auf dem Aussterbeetat. Erzeugnisse ihrer Hände werden nur noch zu wenigen technischen Zwecken verwandt, und auch hierin haben bereits die billiger arbeitenden Fabriken den Löwenanteil an sich gerissen. Und doch gab es einst in Deutschland eine Zeit, in der jede Hausfrau ihren Stolz darin suchte, daß ihre Küche im Glanze einer Menge blankgescheuerter Zinngefäße strahlte; in der die meisten Innungen ihre Willkommskrüge, Prachtkannen, Glücksbecher und wie der sonstige Apparat, den sie bei ihren Festlichkeiten gebrauchten, heißen mag, aus Zinn anfertigen ließen; in der selbst die kirchlichen Gefäße ärmerer Gemeinden aus diesem Metalle bestanden. Damals hatte das Zinngießerhandwerk auf einer hohen Stufe künstlerischer Vollendung gestanden, hatten seine Meister in dem Zunftleben der Städte eine einflußreiche, ehrenvolle Stellung eingenommen.

Haben aber auch heutzutage Edelmetalle und Legirungen, Glas und Porzellan das Zinn bis auf ein Geringes und zwar derartig verdrängt, daß sich die aus ihm gefertigten Erzeugnisse fast nur noch in Sammlungen vorfinden, so bleibt immerhin die Art und Weise, wie die Zinngießer einst in den verschiedenen Ländern mit dem Bezeichnen ihrer Arbeiten verfahren sind, auch für uns noch wissenswert. Denn bei Zinngefäßen sind in den meisten Fällen die Marken die einzigen Anhaltspunkte zur Bestimmung des Entstehungsortes und der Entstehungszeit.

Die nachfolgende Studie bezweckt das im Kurfürstentum Sachsen gebräuchliche Markenwesen in seiner Entwickelung darzulegen. Wann in diesem Lande, dessen Zinnarbeiten neben denen Nürnbergs eine weite Verbreitung erfahren haben, die Zinngießer zuerst zu einer Innung zusammengetreten sein mögen, läßt sich wie in fast allen ähnlichen Fällen, nicht mehr festsetzen. Im Gegenteil stammt die älteste hierauf bezügliche Urkunde, die mir zu Gesichte gekommen ist, erst vom 19. Mai 1609, also aus einer verhältnismäßig späten Zeit. Es ist dies ein vom Bürgermeister und Rat der Stadt Dresden erlassener „offener Brief“ [1]), worin auf Ansuchen der „Ehrbaren und fürsichtigen Eltesten und andre Meister des Handtwercks derer Kannengießer alhier“ die Handwerksordnung derselben am genannten Tage — wie ausdrücklich betont wird — zum erstenmale von der Obrigkeit bestätigt worden ist. Dasjenige, was für die nachfolgenden Zeilen von Bedeutung ist, enthält der neunte Artikel, welcher wörtlich lautet:

> „Vonn der Zinn Proba
>
> Es soll auch die Proba Zum Zehenden, wie es alhier vor hundert Jahren bräuchlich und einen jedern von Handtwercke auf erleget und gegeben wird, richtig gehalten werden, bey eines Handtwercks Straffe.“

Es bestätigte also hiermit der Rat eine Verfügung, die unter den Handwerkern bereits beim Beginne des 16. Jahrhunderts Geltung gehabt haben mußte, und welche bezwecken sollte, daß die Käufer weder an ihrem Vermögen noch — was bei Gefäßen, die zum Essen und Trinken dienen sollten, vorkommen konnte — an ihrer Gesundheit geschädigt wurden. Denn da sich Zinn in reinem Zustande äußerst schwer verarbeiten läßt, so war es den Zinngießermeistern gestattet, bei ihren Arbeiten demselben ein anderes Metall und zwar Blei, das sich hierzu am besten eignen mochte, zuzusetzen. Hierbei lag es aber nahe, daß zur Herstellung der

1) Diese Urkunde bewahrt das Dresdener Ratsarchiv unter Nr. 51a.

Gefäße möglichst viel von dem minderwertigen Blei verwandt wurde, wodurch jene Schädigung des Käufers stattfand. Um diesem Übelstande vorzubeugen, erließ nun die Innung das Gesetz von der „Zinn Proba", d. h. sie gab ihrem Altmeister das Recht, in zweifelhaften Fällen den Zinngefäßen eine Probe zu entnehmen, die er auf den genügenden Prozentsatz Zinn hin [wie aus der angezogenen Verordnung hervorgeht durfte in zehn Teilen Zinn nur ein Teil Blei enthalten sein] untersuchen und im Übertretungsfalle den Verfertiger in Strafe nehmen mußte. Daß es nun freilich bei den geringen chemischen Kenntnissen der früheren Zeiten betreffs dieser Art der Kontrolle, bei der lediglich die durch die Erfahrung gewonnene mehr oder minder große Sicherheit des Auges den Ausschlag geben konnte, zu häufigen Differenzen geführt hat, läßt sich mit Sicherheit annehmen und wird auch durch einige spätere Verordnungen bestätigt. Doch jemand zur Verantwortung zu ziehen, wurde ganz unmöglich bei Gegenständen, deren Verfertiger nicht mehr mit Bestimmtheit nachzuweisen war, Fälle, die bei mehrfachem Wechsel der Besitzer immerhin eintreten konnten. Die Handwerker selbst mußten derartige Vorkommnisse, so selten sie auch sein mochten, als Übelstände empfinden. Wie leicht konnte dadurch der ehrsamste Meister, dessen Stolz es war, daß aus seiner Werkstatt nur tadellose Erzeugnisse seiner Kunstfertigkeit hervorgingen, in den fälschlichen Verdacht kommen, betrügerische Ware geliefert zu haben. Sich hiervor zu sichern, das mußte das ernste Bestreben eines jeden Handwerkers sein, der auf den guten Ruf seiner Werkstatt etwas hielt. Deshalb wurde in diesem Sinne eine Verordnung erlassen, welche bestimmte, daß ein jeder Zinngießermeister ein nur ihm eigenes Meisterzeichen führen und mit demselben jede seiner Arbeiten bezeichnen sollte.

In der Verordnung von 1609 wird zwar dies letztere nicht geradezu ausgesprochen, scheint mir aber aus dem Sinne des 16. Artikels hervorzugehen, in dem es heißt:

> „Es soll auch ein jeglicher Meister der jetzt bey Verneuerung dieser Ordnung gesessen, so wohl die so künfftig Meister werden, und sich in das Handwerck begeben, sein gewöhnlich Meisterzeichen in's Handtwercks Lade vorzeichen und machen lassen" &.

Wie in den übrigen sächsischen Städten diese Verordnungen gelautet haben mögen, vermag ich nicht anzugeben. Sehr viel werden sie kaum von den Dresdnern abgewichen sein, indessen völlig können sie denselben auch nicht geglichen haben. Denn als fünf Jahre später [am 2. August 1614] der Kurfürst Johann Georg I. auf Ansuchen der in den größeren sächsischen Städten ansässigen Zinngießermeister zum erstenmale eine für das ganze Land gültige Zinngießerordnung erließ, wurde in derselben ausdrücklich betont, daß die Meister Leipzigs im Juni desselben Jahres dem Kurfürsten eine Schrift übergeben und in derselben gebeten hätten, daß in der „Zinn Proba eine allgemeyne durchgehende gleichheitt im Churfürstenthumb erhaltenn, die eingeschlichene mißbreuche abgeschafft, der Störerey dadurch allerhandt betrugk bißhero geursachet wordenn, gewehrett" werden möchte.

Dieser landesherrlichen Verordnung gemäß wurde das ganze Kurfürstentum Sachsen in fünf Kreise eingeteilt und jedem derselben eine Stadt als Mittelpunkt gegeben. Diese fünf sogenannten Kreisstädte, Dresden, Leipzig, Wittenberg, Schneeberg und Langensalza, erhielten besondere Vorrechte, denen zufolge sie eine Art von Gerichtsbarkeit auf die ihnen incorporirten Städte ausübten. So hatten sie auch u. a. die Pflicht, die Einhaltung der die „Zinn Proba" betreffenden Bestimmungen in ihrem Kreise aufs schärfste zu überwachen. Diese letzteren selbst, die durch die Verordnung von 1614 eine bedeutende Erweiterung erfahren haben, lasse ich hier im Wortlaut folgen:

> „Erstlichen
>
> Es soll einem jedenn Meister freystehen, und derselbige macht haben Wahren von Bergk lautter Zinn zu machenn, es sey ihme angedinget, oder auf feylen kauff zu habenn, Doch daß hierinne dieser vnderscheidt gehaltenn, soll es mit derselben Stadt Zeichen vnd Wappenn, beneben seinen Meisters Zeichen, auch noch eine sonderlichen Zeichen, Welches mit einer Crohne, darunter C und L in ein ander geschrencket, welches also klar lautter bedeutet, sonstenn soll es bey gemeiner Reichs Proba bleybenn, Nemblich vnter Zehenn Pfundt lauter Zienn, ein Pfund Bley genommen werden. Jedoch soll einem Jedenn Meister freystehen, wer es vonn ihme begehret, oder haben will, vmbzugießenn halb-

wergk Zumachenn, Dasselbe aber mit einem seinen Meisterszeichen alleine darauff Zuschlagen vorstattet werdenn, vnnd keinesweges Zugelassenn, auf feilen Kauff zu habenn, vergünstigett werdenn.

Zum Andern.

Weil dann auch die bemeltenn Zeichen Eysenn, sollenn vnnd mußen verendert werdenn, Damit ferner richtigkeit Zugewartenn, alß sollenn nicht alleinn in den geordenten Creißstädtenn sondern auch inn den andern Incorporirten Städtenn, des Meisters Zeichen mit der Zieffer 13.[1]) gemacht werdenn, Damit vonn der Reformation ann sich keiner der Proba halbenn Zuentschuldigenn hette, So sollenn bemelte alle Städte diesem gehorsamlich nachlebenn, vnnd iede angehörende ortter darann sie gewiesenn Ihre Zeichen Eisenn, einem Ersamen Hanndtwergk doselbst vbergebenn, Die Zeichenneysenn geendertt vnnd einem ieglichenn Meister', eine richtige Proba beneben einem Probierstein vmb die gebuhr zugestellet vnnd gegeben werdenn."

Diese kurfürstlich sächsische Zinngießerordnung ist am 6. April 1674 und am 16. Okt. 1708 durch den z. Z. regierenden Landesherrn von neuem „renovirt, confirmirt und bestätiget" worden. Bei diesen beiden Erneuerungen haben jedoch nur ganz geringe, keine wesentlichen Änderungen stattgefunden. So sind auch die hier interessirenden Bestimmungen über die Zinn-Probe die gleichen geblieben bis auf den Umstand, daß 1708 die in bezug auf das Umgießen alter Zinnsachen gewährte Vergünstigung weggefallen ist, und daß naturgemäß die Zeicheneisen dahin geändert werden sollten, daß sie künftighin nicht mehr die Zahl 13 sondern 74 beziehentlich 1708 trügen.

Der Umstand, daß in dem ersten der beiden citirten Artikel auf eine „gemeine Reichs Proba" Bezug genommen ist, berechtigt zu der Annahme, daß vor dem Jahr 1614 ein für das ganze deutsche Reich gültiges Gesetz betreffs des zulässigen Bleigehalts bei Zinngefäßen erlassen worden ist. Ob nun dasselbe später wieder durch ein kaiserliches Edikt aufgehoben oder nur nach und nach von Lokalgesetzen verdrängt worden ist, läßt sich kaum noch feststellen. Sicher ist indes, daß auch noch andere Staaten als der sächsische in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf diesem Gebiete reformatorisch vorgegangen sind, wofür ich als Beispiel anführe, daß der Lübecker Staat im Jahre 1633[1]) ein Gesetz erlassen hat, nach welchem die erwähnten Reichsbestimmungen dahin geändert wurden, daß bei Lübischen Zinngefäßen Blei im Verhältnis von 1:8 im Zinn enthalten sein durfte.

Ich habe oben die Entstehung der Meistermarke zu erklären versucht aus dem Bedürfnisse, zu jeder Zeit den Verfertiger einer Ware feststellen zu können. So lange es sich hierbei nur um eine städtische Kontrolle handelte, mochte diese Bezeichnung allein auch völlig ausreichen, als aber 1614 dasselbe Gesetz für das ganze Land Gültigkeit erlangen sollte, da mußte man, um nicht durch die häufigen Wiederholungen gleicher oder ähnlicher Meistermarken irrgeleitet zu werden, hierin eine Änderung schaffen. Dies geschah nun dadurch, daß man zu dem naheliegenden Mittel griff, durch eine zweite Marke die Stadt, wo die Ware entstanden war, zu fixiren, wodurch man gewissermaßen auf den früheren Standpunkt der leichten städtischen Kontrolle zurückkam.

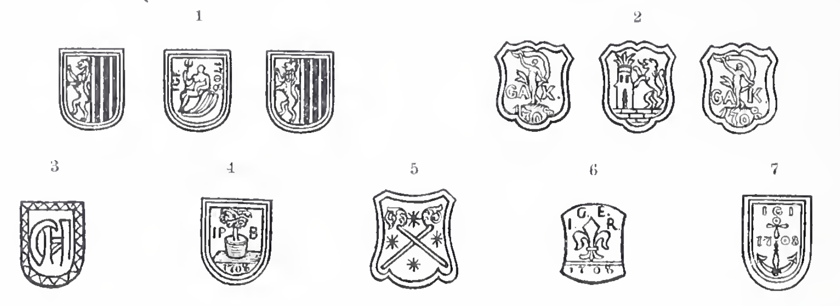
Eine dritte Stanze oder — wie es früher hieß — Zeicheneisen mußte sich der Zinngießer endlich anschaffen, wenn er Gefäße aus reinem Zinn verfertigen wollte, denn derartige Waren mußten, wie im ersten Artikel erwähnt wird, neben der Meister- und der Städtemarke noch eine dritte zeigen, auf welcher unter einer Krone ein verschlungenes C und L zu sehen war. Die äußerst schwierige Verarbeitung von reinem Zinn war wohl der Grund, daß derartige Waren nur ganz vereinzelt gemacht worden sind, mir wenigstens ist es nicht geglückt, auch nur ein einziges derartiges Exemplar aufzufinden. Daß sie überhaupt vorgekommen sein müssen, das bezeugt — meiner Meinung nach — die Existenz der hierauf bezüglichen Verfügung. Die bei ihnen gesetzlich geforderte Bezeichnung mit drei Marken scheint im Laufe der Zeit auch die Veranlassung zu einem analogen Verfahren bei den übrigen Zinngefäßen gegeben zu haben. Denn während es dem Wortlaut des Artikels 1 gemäß genügte, Waren, bei denen in zehn Teilen Zinn ein Teil Blei enthalten war, nur mit zwei Marken abzustempeln, findet man in Wirk-

1) Warum, da das Gesetz von 1614 datirt ist, nicht statt 13 die Zahl 14 gesetzt worden ist, ist mir nicht ersichtlich.

1) Auf den meisten Lübecker Zinnsachen findet sich im Meisterzeichen die Zahl 33.

lichkeit stets bei denselben drei verwandt. Es ist dies also lediglich auf einen Handwerksgebrauch zurückzuführen, der — wenigstens von 1708 an — ganz allgemein in Sachsen — wie ich glaube — ausschließlich in diesem Lande aufgetreten und bis zur offiziellen Auflösung der Innungen in Kraft geblieben ist.[1]) Es ist dies aber insofern von besonderer Wichtigkeit, daß uns hierdurch ein sicheres Kriterium, sächsische Zinnarbeiten von denen anderer Länder zu unterscheiden, in die Hand gegeben wird.

Da man nun aber dem Gesetz nach nur die beiden „Zeicheneisen", welche die Meister- und die Städtemarke enthielten, hierbei verwenden durfte, so half man sich damit, daß man entweder das eine oder das andere doppelt gebrauchte. Ich gebe für beide Fälle ein Beispiel in den Figuren 1 und 2, von denen die erste eine Dresdener, die zweite eine Meißener Arbeit bezeichnet.

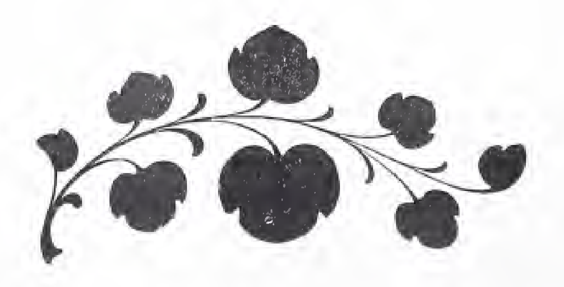


Während die Städtemarke durch das betreffende Stadtwappen völlig bestimmt war, hatte der neu ins Amt tretende Meister bei der Wahl dessen, was auf seiner Meistermarke zu sehen sein sollte, einen weiten Spielraum. Indessen läßt sich auch hier im allgemeinen eine Art von Entwickelung verfolgen. In der ältesten Zeit scheinen nur die beiden Anfangsbuchstaben von Vor- und Nachname den ganzen Innenraum des Schildes eingenommen zu haben (Fig. 3), dann sind vielfach mythologische Darstellungen aufgekommen (Fig. 1 und 2), bei denen häufig irgend eine symbolische Andeutung auf den Namen des Inhabers vorgekommen sein mag, und endlich hat man zu diesem Zwecke irgendwelche dem gewöhnlichen Leben entnommene Darstellungen verwandt (Fig. 4). Es finden sich aber auch in den beiden letzteren Fällen stets einige auf den Namen bezügliche, meistens ganz klein gebildete Buchstaben vor.

Was endlich die Form des Schildes anlangt, so findet man in der ältesten Zeit dieselbe durch ein einfaches Quadrat, dessen untere Seite leicht gerundet ist, gebildet (Fig. 1, 3, 4), dann hat man alle vier Seiten aus mehr oder weniger geschwungenen Kurven zusammengesetzt (Fig. 2, 5 u. 6) und ist endlich wieder auf die älteste Form des unten gerundeten Quadrates zurückgegangen, hat jedoch dieses selbst in die Länge gezogen (Fig. 7), oder man hat eine einfache ovale Form angewandt.

Indessen muß man daran festhalten, daß diese Entwickelung nur ganz im allgemeinen gültig und durchaus kein sicheres Erkennungszeichen für die Entstehungszeit ist; denn wenn sich das Handwerk vom Vater auf den Sohn, vom Sohn auf den Enkel u. s. w. vererbte, wurde von dem neuen Inhaber der Werkstatt auch, mit einziger Veränderung der betreffenden Buchstaben, die alte Marke übernommen.

1) Noch heute bezeichnen die meisten sächsischen Zinngießermeister ihre „zehnteiligen" Zinngefäße auf diese Art und sind stolz auf ihr altes Dreimarkensystem.

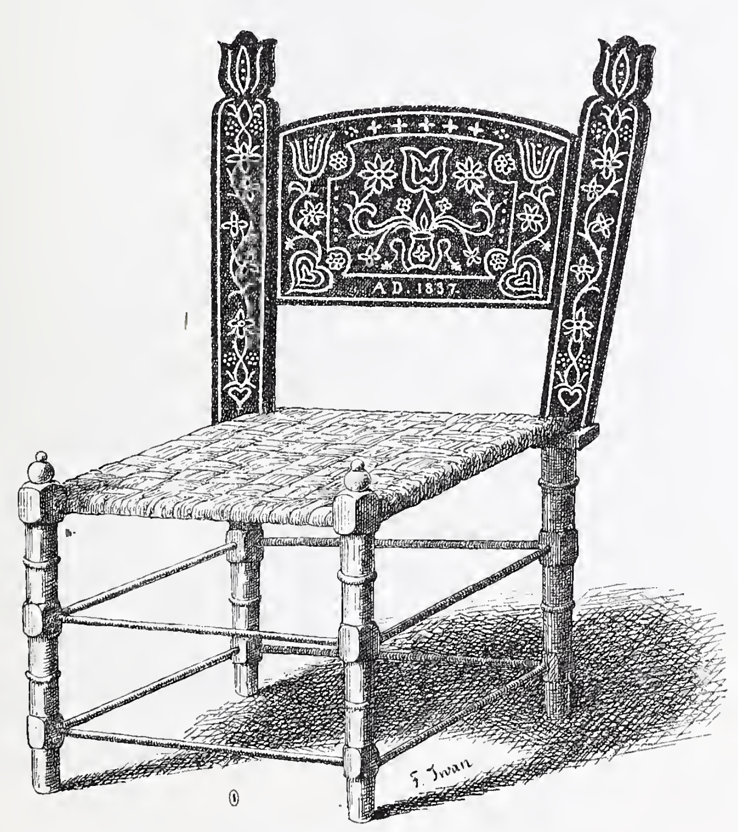


Bemalte Jamunder Bauernstühle.

Von F. Jwan.

Mit Illustrationen.

Auf einer Studienreise in den Sommerferien vergangenen Jahres kam ich nach dem Dorfe Jamund in Hinterpommern, welches eine Meile von der Regierungsstadt Cöslin, nicht weit vom Ostseestrande entfernt liegt. Nicht wenig war ich erstaunt, in diesem abgelegenen Dorfe einen Bauernschlag zu finden, der durch den Bau seiner Häuser, seine Tracht und seine bemalten Hausgeräte des Interessanten und Zeichnenswerten in reichem Maße darbot: saubere Holzarbeiten reich mit farbiger Bemalung versehen fanden sich in- und außerhalb der Häuser, als Truhen, Kästen, Stühle, Grabgeländer ꝛc. Besonders sind es die Stühle, die auch weiteren Kreisen in Wort und Bild vorgeführt zu werden verdienen.



Jamunder Bauernstuhl.

Der Verfertiger dieser Stühle war ein einfacher Bauer aus Jamund, der dieselben auch eigenhändig nach seiner Idee bemalt hat. Kräftige, gegliederte, mit runden Stäben verbundene Füße tragen einen weichen aus Binsen geflochtenen Sitz und eine breite Rücklehne. Letztere ist bei Nr. 1 ganz einfach gehalten, während sie bei Nr. 2 durch kleine eingezapfte

Säulchen und ausgesägte Köpfe der Seitenteile eine mehr zierliche Form gewinnt. Die Füße sind dunkelbraun gestrichen. Die Rücklehne zeigt auf tief dunkelblauem Grunde eine einfache, aber gefällige, nur aus Konturen bestehende ornamentale Bemalung in matten Tönen von Rot, Gelb und Braun. Das Hauptmotiv des Ornaments ist die Tulpe, die aus kleinen Töpfen emporwächst, ferner die Herzform, Sternblumen und Sterne. Inwieweit diese ornamentalen Formen aus früherer Zeit sich hier erhalten haben, was das Wahrscheinlichste ist, oder ob der Verfertiger sie aus eigenem Vermögen erfunden hat, ist kaum zu entscheiden.

Da diese Stühle gute Gesamtverhältnisse zeigen und auch wirklich praktisch sind, worauf es namentlich bei Sitzmöbeln ankommen sollte, so haben die Jamunder Stühle hierdurch, besonders aber durch ihre hübsche Bemalung schon die Aufmerksamkeit manches Besuchers des Dorfes erregt, und dem dortigen Tischlermeister Lassahn Bestellungen eingetragen.



Jamunder Bauernstuhl.



Reliefsigur eines Engels (Apothekenschild), Kupfer getrieben und vergoldet. Augsburg 1798.
Ausstellung zu Augsburg 1886.

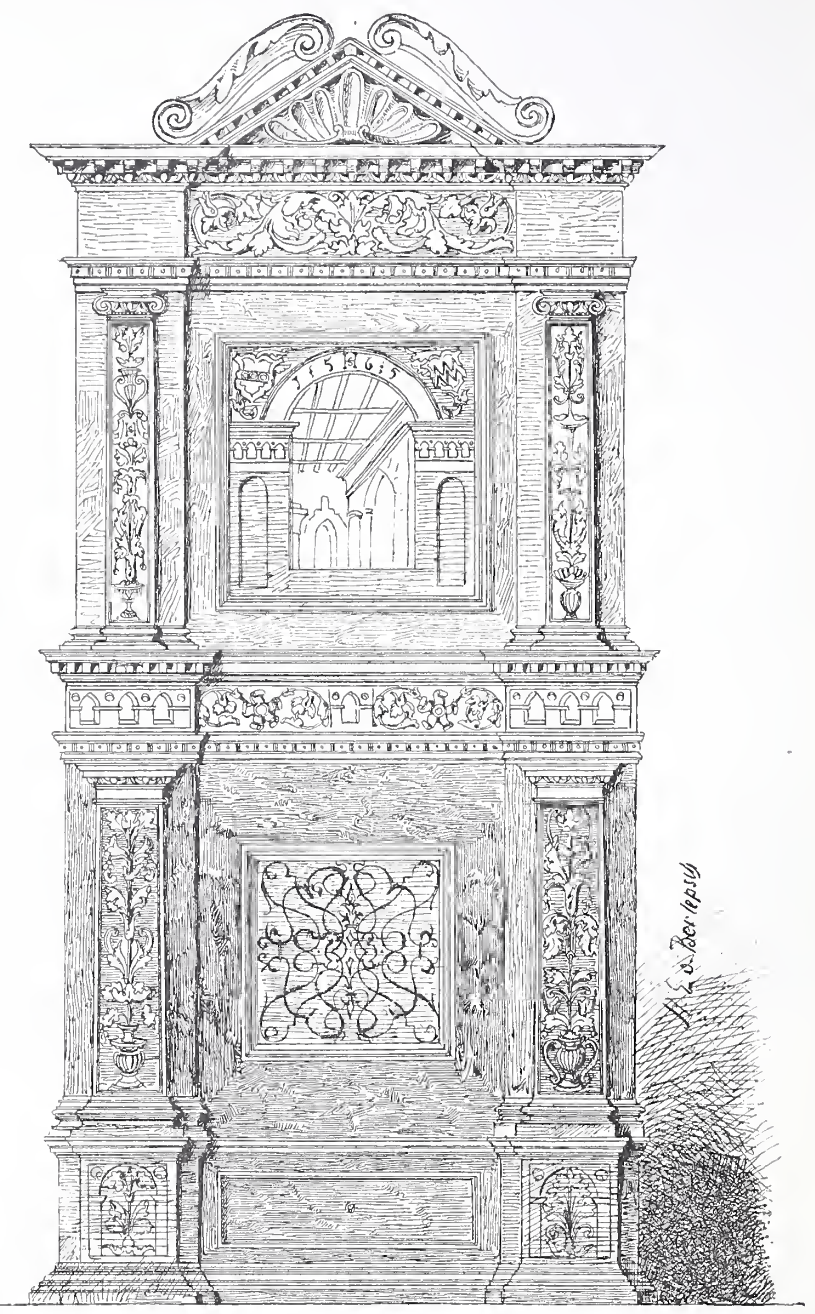
Bücherschau.

XI.

Meisterwerke schwäbischer Kunst aus der kunsthistorischen Abteilung der Schwäbischen Kreisausstellung Augsburg 1886. Herausgegeben von der Vorstandschaft der kunsthistorischen Ausstellung. 33 Tafeln Albertotypie mit erläuterndem Text. — München 1886. Jos. Albert. Gr.-Fol.

A. P. — Im ersten Heft des laufenden Jahrgangs ist im Kunstgewerbeblatt ausführlich über die schwäbische Kreisausstellung in Augsburg, im Besonderen über die kunsthistorische Abteilung derselben berichtet worden. Der Vorstand letzterer Abteilung hat nunmehr in vorliegender Publikation eine Auswahl von 243 der wichtigsten Werke schwäbischer Kunst, welche vorigen Sommer in Augsburg vereinigt waren, veröffentlicht. Er hat sich damit den lebhaften Dank aller Kunstfreunde erworben, umsomehr als die Publikation, — in vorzüglich gelungenen Tafeln in Albertotypie — gegen die sonst bei ähnlichen Unternehmungen

übliche Art vorteilhaft absticht. Man hat es vorgezogen, möglichst viele Objekte in kleinem Maßstab zu geben, was durch Zusammenstellung verwandter Gegenstände in Gruppen ermöglicht wurde. Was dadurch im Einzelnen gelegentlich an Deutlichkeit geopfert wurde, kommt durch die Fülle des dargebotenen Materials reichlich wieder ein. Bei der ganzen Anlage der Ausstellung: nicht bloß hervorragende meist bekannte Prachtstücke schwäbischer Kunst zu zeigen, sondern möglichst bisher unbekannte, in der alten Heimat verbliebene Arbeiten zu vereinigen und ein anschauliches Bild des ungeheueren, in die Breite gehenden Betriebes schwäbischer Kunstfertigkeit vorzuführen — darf man diese Art der Veröffentlichung nur billigen.



Schrank mit eingelegter Arbeit und flachen Reliefs. Schwaben 1565. (H. 2,66 m; Br. 1,20 m.)
Ausstellung zu Augsburg 1886.



Goldene Rose. Von Papst Nicolaus V. an Herzog Albrecht von Bayern geschenkt. 1454. Ausstellung zu Augsburg 1886.

Das Werk trägt so zum guten Teil den Charakter eines Inventars der besseren und wichtigeren in Schwaben noch vorhandenen Arbeiten heimischer Kleinkunst; sie soll, wie die Herausgeber wünschen, Anregung gewähren „zur Unterstützung des Kunststudiums und zur Stärkung des Bewußtseins, was deutsche Arbeit schon früher zu leisten vermochte und noch zu leisten vermag"; zugleich soll sie „jedem Freunde der Kunst ein bleibendes wertvolles Andenken" an die Ausstellung sein.

Ausgeschlossen sind in der Publikation die Werke der Bildhauerei und Malerei: das sog. Schongauer-Altärchen (aus dem Ulmer Münster) fand wohl nur Aufnahme, um ein vornehmes Blatt an die Spitze der Publikation zu setzen. Durch die Wiedergabe der köstlichen farbigen Holzfigürchen vom Anfang des 17. Jahrh. (Taf. IV) haben sich die Herausgeber — obwohl die Abbildungen die volle Schönheit bei dem Mangel der Farbe nicht wiedergeben können — ein besonderes Verdienst erworben. Die Möbel, Kassetten und verwandte Arbeiten füllen mehrere Tafeln; auf drei Tafeln sind Bronzen reproduzirt; erwähnt mag dabei werden, daß sich das Wachsmodell der Statuette Kaiser Otto's I. auf der Uhr der Gräfin Fugger-Glött im Besitz des Bildhauers Sußmann-Hellborn in Berlin befindet. Keramik und Glas sind zwei Tafeln eingeräumt, dem Schmiedeeisen drei, den Waffen zwei. Den breitesten Raum — 28 Tafeln — nehmen die Werke der Edelschmiedekunst ein: vom 15.—18. Jahrhundert sind hier kirchliche und profane Geräte in reicher Fülle vereinigt. Im Einzelnen sei hier auf unseren eingangs erwähnten Bericht verwiesen, dessen Ausführungen hier ihre Belege finden. Besonders gut und zahlreich sind die sehr lehrreichen Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts vertreten, welche von der außerordentlichen Leistungsfähigkeit und Schaffenskraft der Augsburger Werkstätten beredtes Zeugnis ablegen. Wir benutzen den Anlaß, um noch eine Anzahl Objekte von der Ausstellung an dieser Stelle abbildlich mitzuteilen, zum Teil solche, welche nicht in der Publikation Aufnahme gefunden haben.

Kleine Mitteilungen.

C. G. — Dresden. Das Dresdner Kunstgewerbemuseum hat eine Ausstellung von Erzeugnissen des Buntdruckes veranstaltet, in welcher gegen 5000 Blatt vereinigt sind. Besonders stark ist Sachsen und das übrige Deutschland vertreten, aber auch Frankreich, England, Österreich, Amerika fehlen nicht. Der Zweck der Sammlung, welche Eigentum des Museums ist, bedingte die Auswahl der Blätter: dieselben sollen als Unterrichtsmittel für die an der Kunstgewerbeschule bestehende Abteilung für Lithographen Verwendung finden. Es sind demnach weniger Nachbildungen von Werken der großen Kunst, als dem Gewerbe näher stehende Erzeugnisse herbeigebracht, wie Tischkarten, Speisekarten, Glückwunschbriefe und dergleichen Erzeugnisse, welche der heutige Markt in größter Menge beansprucht. Aber auch in diesen Blättern zeigt sich der erwachte künstlerische Sinn als ein vielfach wohlgeschulter und thatkräftiger. Hervorragende Künstlernamen sind an der Ausführung der Blätter beteiligt. So aus Dresden Prof. Rade mit seiner wachsenden und gerade für das vorliegende Gebiet ausgebildeten Schülerschar, ferner Prof. Oehme, W. Claudius, welch letzterer namentlich in sicher und in festen Linien gezeichneten und dann farbig behandelten Blättern für Kinderbücher die Überlieferung Ludwig Richters fortführt. In gleicher Weise wirkt mit feinem Sinne für Stimmung Paul Mohn in Berlin. Künstler wie Woldemar Friedrich, Paul Thumann, E. Röhling und L. Douzette in Berlin, O. Erdmann in Düsseldorf, G. Gehrts und E. Unger in München, F. Flinzer in Leipzig, Kleinmichel und F. Lefler in Wien erweisen sich als erfolgreich für Buntdruck thätig. Namentlich die Blumenmalerei ist stark vertreten, und wenn auch diese oft noch mehr als die anderen Gebiete in eine etwas füßliche und schönfarbige Manier verfällt, so treten doch auch einzelne hervorragende Arbeiten den im allgemeinen höher stehenden englischen Arbeiten würdig zur Seite. Im allgemeinen erweist sich der Buntdruck als abhängig vom Stande der Aquarellmalerei, welche ihm zum geeignetsten Vorbilde dient. Die Landschaften der Engländer sind denn zumeist mit besonderem Geschick und mit teilweise echt künstlerischer Auffassung wiedergegeben, breit und sicher behandelt, während bei figürlichen Zeichnungen die Eigenart von R. Caldecott und Kate Greenaway noch die tonangebende ist. Namentlich erweisen sich die dortigen Fabriken auch geschickt in Behandlung des von Japan und von der Gotik stark beeinflußten Ornamentes. Aus der deutschen Ausstellung erkennt man jedoch, wie außerordentlich groß die Einfuhr von bei uns gefertigten Buntdruckarbeiten über den Kanal ist und wie sicher einzelne Fabriken und deren Zeichner den englischen Geschmack zu treffen wissen. Die französischen Meister, unter diesen der Landschafter Ciceri, der Vogelmaler Giacomelli, Habert-Dys mit seinen geistreichen japanisirenden Arbeiten, L. Penet und andere treten durch eine große technische Meisterschaft hervor, die in allen Gebieten des Schaffens sich gleichmäßig bewährt.

Die Ausstellung ist das Werk des verdienten Bibliothekars der Kunstgewerbeschule E. Kumsch; sie wird später der Vorbildersammlung der Anstalt einverleibt und somit den Schülern der Buntdruckabteilung zugänglich gemacht werden.

Wien. — Am 19. März fand im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie die feierliche Eröffnung der **Ausstellung für kirchliche Kunst** durch den Minister für Kultus und Unterricht, Dr. v. Gautsch statt. Einen ausführlichen illustrirten Bericht über dieselbe wird im Laufe des Sommers das Kunstgewerbeblatt bringen.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

†Archiv für kirchliche Kunst. XI. 1.
Opitz, Zur Charakteristik der Kirchenstile. — Die Glasmalerei Geyling in Wien.

Blätter für Kunstgewerbe. 1887. 1—3.
Randeinfassung für einen Kalender. — Schmiedeeisernes Gitterthor, entw. v. R. Feldscharek, ausgef. v. Teich. — Armstuhl, entw. u. ausgef. v. A. Harthau. — Bett und Nachttisch, entw. v. A. H. Bayr, ausgef. von St. Schultz, Wien. — Altspanische Gläser. — Text: Bucher, Die Ausstellung der Brit. Kolonien. — Spanisches Glas. — Geklöppelte Spitze, ausgef. im Central-Spitzenkursus in Wien. — Glaskrug in Silber gefasst, entw. u. ausgef. von C. Waschmann, Wien. — Schreibtisch und Toilettentisch, entw. v. A. Bayer, ausgef. v. St. Schultz, Wien. — Eiserne Gaskrone, entw. v. Helméssen, Graz, ausgef. v. M. Schuster, Wien. — Etagère, entw. v. J. Stuck, ausgef. v. A. Scheide, Wien. — Kassette, Augsburg um 1600. — Text: Bucher, Ausstellung der Brit. Kolonien IV. — Geld- und Arbeitswert im Mittelalter. — Zwei Stühle, entw. v. A. Harthau. — Bronzegaskrone, ertw. v A. Ferstel, ausgef. v. D. Hollenbach. — Marmor-Taufbecken, entw. v. A. V. Barritius, ausgef. v. C. Ciani, Prag. — Geklöppelte Spitze des Central-Spitzenkursus, Wien. — Leder, alt-orientalisch. — Text: Gewerbe-Politisches. — Russische Spitzen.

Formenschatz. 1887. VI.
Antike Bronzetische und Gefässe. — L. Cranach: Kreuzabnahme, Holzschnitt 1509. — G. da Udine: Deckenmalerei. — Ant. Fantuzzi: Umrahmung, Stich um 1340. Entwurf zu einem Teller, Stich in Punktirmanier, Ende 16. Jahrh. — P. Göttich: Ornamentale Vogelfiguren, Stich um 1580. — A. Watteau: Entwurf zu einer Füllung, um 1715. Ofen im Schloss Bruchsal, um 1725. — J. F. Blondel: Vier Plafondeckstücke, um 1740. Saaldekoration, Paris 1745. — C. E. Briscux: Vier Eckstücke von Treppengittern, um 1740. — Ch. Eisen, Prachtvase, um 1750. — P. Patte: Thür und Vertäfelung, um 1770. — Aus japan. Bilderbüchern.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 15. (Nr. 258.)
A. Ilg: Daniel Grau III — A. R. Rigl: Die Textilindustrie im nordöstlichen Böhmen.



Büchereinbände von geschnittenem und getriebenem Leder.

Von Paul Johannes Rée.

Mit Abbildungen.

Schon zur Zeit der Karolinger treffen wir in den Klöstern Lederarbeiter, welche die Häute der Tiere in der Weise zu präpariren hatten, daß sie sich zum Einbinden der Bücher eigneten, und es kennzeichnet den in allen praktischen Dingen stets das naturgemäß Richtige treffenden Sinn Karls des Großen, daß er des öfteren die auf der Jagd gewonnenen Felle des Wildes den Klöstern mit der Weisung überwies, dieselben zum Einbinden der heiligen Bücher zu verwenden. Trotzdem mußten erst Jahrhunderte vergehen, ehe das Leder auf diesem Gebiete zu seinem vollen Rechte gelangte. Man hatte wohl die praktische Brauchbarkeit dieses Materiales erkannt, seine Eigenschaften die es befähigten, einen Schmuck abzugeben, dagegen außer acht gelassen. Nur die Bücher des gewöhnlichen Bedarfes wurden in Leder gebunden, sobald es aber darauf ankam, die schützende Hülle zugleich zu einer schmückenden zu gestalten, überließ man die Herstellung des Einbands der Kunst des Goldschmiedes, der nun auch seine ganze Kraft einsetzte, es dem geschickten und fleißigen Mönche gleich zu thun, aus dessen Hand das sauber geschriebene und mit feinen Initialen und Miniaturmalereien verzierte Buch hervorgegangen war. — Das Leder kam selbst dann nicht in Gebrauch, als durch die Kreuzzüge dem Abendlande die Schatzkammern des Orients geöffnet wurden und mit so vielem Neuen auch stattlich verzierte Lederarbeiten nach dem Abendlande gelangten, die zur Nachahmung anregten, und auch bewirkten, daß zahlreiche Gegenstände des täglichen Gebrauches wie Möbel, Koffer, Waffen, Messerscheiden und anderes mit Lederzierat versehen wurden. Ein interessantes Beispiel von Lederplastik dieser Zeit ist die Scheide des sogenannten Jagdmessers Karls des Großen in der Pfalzkapelle zu Aachen mit der eigentümlichen Inschrift BVRHTSIGE ME(C) FECIT. (s. Bock, Fr., Karls des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze 1865 S. 45—48). So lange es nur die Kirche war, für welche Bücher hergestellt wurden, konnte der Einband der Pracht und des Glanzes nicht entbehren, da die auf den Altären und Pulten zur Schau liegenden Bände mit der reichen und bunten Umgebung harmoniren mußten. Erst als mit dem Erwachen des bürgerlichen Geistes das wachsende Interesse an litterarischen Erzeugnissen dem Buche auch in Laienkreisen einen Platz verschaffte, legte dieses sein Prachtgewand ab und bekleidete sich mit dem natürlich sich darbietenden Stoffe, dem Leder, auch da wo es galt, die äußere Hülle dem inneren Wert entsprechend auszubilden. Man setzte jetzt eine Ehre darein, eine solche Entsprechung nicht durch Kostbarkeit des Materials, sondern durch eine möglichst vollkommene Behandlung des einfacheren Stoffes zu erzielen. Stehen auch die in der Folge geschaffenen Werke an realem Wert gegen die früheren bedeutend zurück, so brauchen sie in technischer oder künstlerischer Hinsicht den Vergleich mit jenen nicht zu scheuen, ja sind für unser künstlerisches Empfinden vielmehr von ungleich größerem Interesse. Stets werden wir uns

mit Vorliebe denjenigen Werken zuwenden, in denen der Künstler den Versuch gemacht hat, sich den gegebenen Verhältnissen anpassend, mit wenigen Mitteln das Höchste zu erreichen, und verzeihen ihm gern, wenn es ihm dabei auch hie und da nicht recht gelingen wollte. War sein Streben nur ein gesundes und echtes, so können kleine Mißgriffe und Dissonanzen sogar zur Erhöhung des Reizes beitragen. —

Die einfachste Weise, das Leder zu zieren, bestand darin, daß man die Ornamente mit erhitzten Stempeln ein- oder aufpreßte. Daß sie schon früh geübt wurde, sehen wir aus den Berichten des Mönches Theophilus. Sie eignete sich zumal für solche Gegenstände, die in größerer Zahl hergestellt wurden, mußte aber, wenn es galt, ein besonderes Zierstück zu schaffen, wegen ihres handwerklichen Charakters der freien Handarbeit weichen. Nur die auf diese Weise hergestellten Werke können den Anspruch auf eigentlichen Kunstwert erheben. Mögen die durch Stempelpressung hervorgerufenen Ornamente noch so fein gezeichnet und verteilt sein, so erwecken diese Arbeiten doch stets den Eindruck mechanischer Reproduktionen und vermögen daher nie den eigenartigen Reiz auszuüben, der als echten Kunstwerken den aus der freien Hand gearbeiteten Lederarbeiten eigen ist. Die älteren ornamentalen Ledereinbände, von denen Lempertz in den „Bilderheften zur Geschichte des Bücherhandels 1853—65“ einige interessante Beispiele abbildet, haben eingepreßte Verzierungen und zeigen schön gewelltes Rankenwerk, Bestien und figürliche Darstellungen. Eine Eigentümlichkeit derselben ist, daß sich die Verfertiger, wie Henricus Walramus, Johannes Guilebert u. a. in großer Schrift darauf nennen. Aber diese Behandlungsart konnte nicht genügen, so lange das Buch noch eine Seltenheit war, nur im Besitze von Begüterten sich befand und als ein kostbarer Schatz betrachtet wurde. Daher finden wir seit dem 15. Jahrhundert eine Reihe von Büchern, die in ein mit freier Handarbeit geziertes Ledergewand gehüllt sind.

Erst als die Buchdruckerkunst dem Buche seinen materiellen Wert genommen und es zum Gemeingut des Volkes gemacht hatte, als die sich von selbst ergebende Massenproduktion der Bücher eine schnellere und leichtere Herstellung der Einbände bedingte, gelangte die Stempelpressung zu unbedingter Geltung. Nur wohlhabende Bücherliebhaber wählten daneben andere Verfahren, unter denen das farbige Ledermosaik besonders beliebt war, während die früheren Behandlungsweisen aus freier Hand nicht mehr geübt wurden.

Unter diesen ist als das einfachste Verfahren der Lederschnitt zu nennen, der darin bestand, daß man wie in Metall eine Zeichnung auf der geglätteten Lederfläche einritzte.

Eine einfach eingeritzte Zeichnung konnte aber nur schwach hervortreten, da bei der Weichheit des Leders die Schnittstellen sich wieder mehr oder minder schlossen und auch nicht so scharf und konzis waren, um wie beim Metall durch energische Schattenlinien die Zeichnung deutlich zu machen. Man half sich zunächst durch Anwendung von Farbe, die man entweder in die Schnittstellen einließ oder mit der man die einzelnen Partien bedeckte und so von einander abhob.

Ein charakteristisches Beispiel solcher Lederbemalung bietet ein unter Kaiser Karl IV. angefertigtes großes Futteral, das einst zur Aufnahme eines der Reichskleinodien diente, sich jetzt neben einer dazu gehörenden gleichfalls aus geschnittenem, aber unbemaltem Leder bestehenden Reichsapfelkapsel im Germanischen Nationalmuseum befindet, und im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1873 Sp. 1—6 abgebildet und ausführlich besprochen ist. Hier finden wir jedoch schon ein anderes Hülfsmittel zur Verdeutlichung der Zeichnung in Anwendung gebracht, das wie die Gravierung ebenfalls der Metalltechnik entnommen ist: die Punzung. Einzelne Stellen zeigen statt dieser Kreuzschraffierung. Dieselbe kommt nur selten vor, da die Punzung ein viel geeigneteres Mittel war, der Zeichnung einen Grund zu geben. In dem 52. Kapitel seines Schedula diversarum artium gibt Theophilus eine genaue Schilderung des Verfahrens, das die Goldschmiede anwandten, um einen gepunzten Grund zu erzeugen. In ganz ähnlicher Weise verfuhren die Lederarbeiter, nur daß sie nicht allein solche Stempel in Anwendung brachten, durch deren Aufschlag ein „brevissimus circulus“ entstand, sondern sich mit Vorliebe solcher Stempel bedienten, welche die Fläche mit dicht aneinanderliegenden halbkugelförmigen Erhöhungen bedeckten. Die erstgenannte Art der Punzung wird am besten veranschaulicht durch den im Germanischen Nationalmuseum befindlichen, dem Anfange des 15. Jahrh. angehörenden Einband eines Compendium Chroni-

carum von Petrus de Heren, aus d. J. 1380 (Pap.-Hs. in kl. fol.), auf dem in zarten Linien die Gestalten des heil. Antonius und der heil. Monica (Fig. 1) sowie deren Namensüberschriften eingeschnitten sind, während der Grund durch dicht auf dem erwähnten Futterale, wo kleine Stempel mit je vier Punzen partienweise regelmäßig aneinander gesetzt sind, während solche Gruppen nach allen Richtungen hin durcheinander liegen. Die gewöhnliche und auch wirkungsvollste Grup-



Fig. 1. Einband des Compendium Chronicarum von Petrus de Heren.

nebeneinander gelagerte, zuweilen übereinander greifende Kreise von ca. 2 mm Durchmesser gebildet wird. Eine Publikation desselben gibt der XVII. Band des Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit Sp. 311 f. — Die Lagerung der Punzen geschah auf verschiedene Weise, zuweilen kommen sie in regelmäßigen schrägen Reihen vor, zuweilen mit teilweiser Regelmäßigkeit, wie z. B. pirung ist die ganz unregelmäßige, bei der jede Punze einzeln eingeschlagen wird.

Dieses Verdeutlichungsverfahren entspricht durchaus demjenigen, welches wir auf den gleichfalls dem 15. Jahrhundert angehörenden Schrotblättern gewahren. Ob nicht diese eigentümliche Technik mit der Lederpunzung in einem engen Zusammenhange steht? Daß man zu Schrot-

blättern bestimmte Messingplatten auch zur Lederpressung benutzte, beweist der bei Lempertz a. a. O. 1859 Taf. V, c. publizirte kölnische Einband mit der heiligen Barbara.

lichen Handschrift des Schwabenspiegels aus dem 15. Jahrh. (Kl. Fol.). Das auf der Vorder- und Rückseite (Fig. 2) lebhaft gewundene Rankenwerk zeigt in dem aufgepunzten Grunde

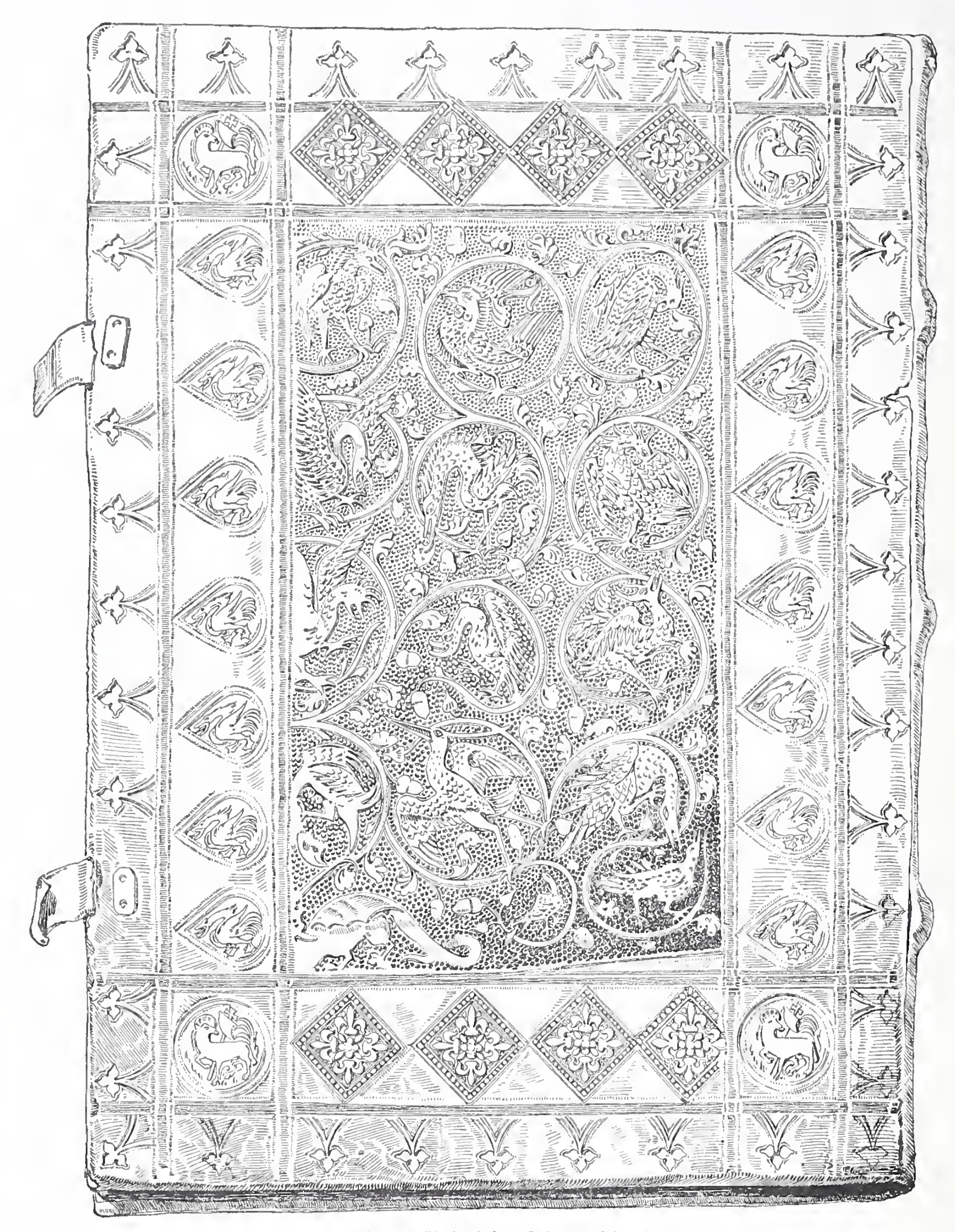


Fig. 2. Einband des Schwabenspiegels.

Die Punzung wurde zuweilen mit der Pressung verbunden, um dadurch Grund und Muster besser von einander zu scheiden, vielleicht auch um den Eindruck ganz aus freier Hand geschaffener Arbeiten zu erwecken. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist der schöne Einband einer im Germanischen Nationalmuseum befind-

hier sehr zierliche und mit großem Verständnisse gezeichnete Vögel, dort große und kleine Vierfüßer in buntem Gewirre, während rings herum kleine herz-, rauten- und kreisförmige Stempel auf glattem Grunde eingepreßt sind.

Damit aber hatte man noch nicht alle Eigenschaften, die das Leder der Behandlung darbot,

ausgebeutet, sondern seine Dehnbarkeit, die es befähigte, gleich dem Metalle ins Relief getrieben zu werden, noch gar nicht in Betracht gezogen. Die Verbindung dieser Technik mit dem Schnitte bezeichnet den Höhepunkt der Lederverzierungskunst. Erst in ihr gelangt die Eigenart dieses Materials zur vollen Geltung, während die getrennte Anwendung sowohl dieser als jener Technik stets einen Mangel fühlen läßt. Das einfache Lederrelief hat ebensowenig selbständige Geltung, wie die bloße Ledergravirung, und die Vergoldung oder Versilberung der besonders im 17. Jahrhundert beliebten Lederreliefs lehrt, daß man jene Arbeiten doch nur als ein Surrogat für getriebene Metallarbeiten betrachtete. Der animalische Stoff des Leders verlangt eine lebendigere Behandlung als das starre Metall; die jenem innewohnenden, lebendigen Kräfte müssen in die Erscheinung treten, die durch das Heraustreiben hervorgerufenen Spannungen gelöst und dadurch sichtbar gemacht werden. Während die durch scharfe Einritzung erzielte Konturirung der aus Metall herausgetriebenen Formen die eben hierdurch erzielte Wirkung zum großen Teile aufhebt, verstärkt sie dieselbe vielmehr beim Leder und erhebt sie zu hoher Lebendigkeit. Die Weite der Schnitte, die je nach der Spannungsintensität mehr oder minder klaffen, verraten die Bewegung der inneren Kräfte, und es will uns bei den besseren Arbeiten dieser Art so scheinen, als hätten eben jene und nicht das Messer die Risse hervorgerufen. Die Natur des Stoffes fordert eine so unmittelbare Lebendigkeit, einen solchen Eindruck des Gewachsen- und Gewordenseins; in dieser Anforderung aber liegt die große Schwierigkeit, welche die Herstellung derartiger Arbeiten bereitet. Technische Fertigkeit hilft hier nichts, denn nur künstlerisches Gefühl vermag allein zu entscheiden, wie und wo, in welcher Tiefe und nach welcher Richtung hin der Schnitt zu führen ist. Wir müssen den Eindruck gewinnen, den eine geniale Handzeichnung ausübt, und wollen was wir bei jener Strich nennen, auch hier nicht missen.

Das Heraustreiben des durch Feuchtigkeit erweichten Leders konnte in verschiedener Weise bewirkt werden. Entweder wurde die Zeichnung in Umrissen aufgetragen, und dann mit gröberen und feineren Instrumenten von der Rückseite her herausgepreßt, oder man bediente sich der Holzmodeln, die das Muster vertieft oder erhöht zeigten, und auf denen das Leder so lange bearbeitet wurde, bis die Formen aus ihm heraustraten. Welche Weise hauptsächlich in Anwendung kam, läßt sich nicht bestimmen. In jedem Falle blieb die Ausprägung nur eine allgemeine, so daß noch eine Überarbeitung der Oberfläche notwendig war. Das noch feuchte Leder war noch für Eindrücke empfänglich und man vermochte daher gleich dem in Thon bildenden Künstler mit dem Modellierstäbchen in freiester Weise zu arbeiten und die zarteren

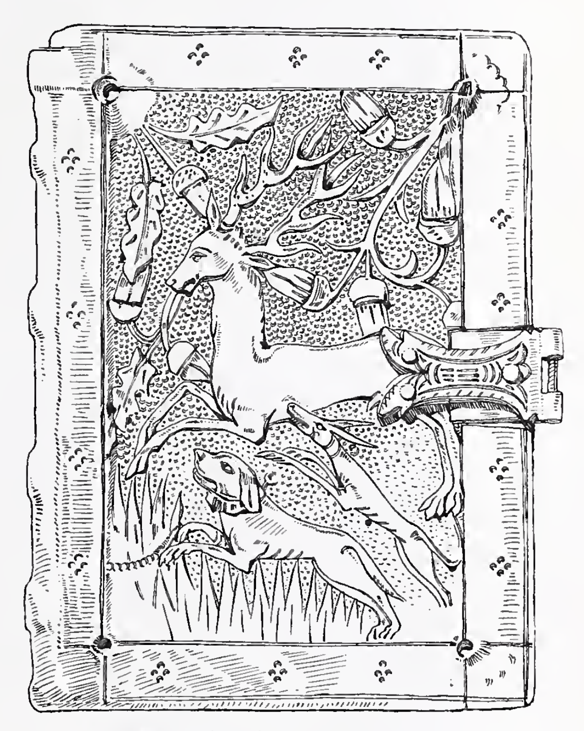


Fig. 3. Einband der Chronik des Hauses Löffelholz. (Rückseite.)

Schwellungen und Senkungen hervorzurufen. War die Ausprägung der Formen eine besonders starke, und man ging darin zuweilen sehr weit, wie einige Werke zeigen, an denen fast 1 cm starke Figuren hervortreten, so füllte man dieselben mit einer Masse aus; im allgemeinen aber war dies nicht nötig, da das Leder nach der Erhärtung seine ihm gegebene Form behält. Nun wurden mit scharfen Schnitten die Konturen umzogen, und mit feinen Messern und Grabsticheln zarte Strichlagen angegeben. Häufig fand eine Unterarbeitung des Leders statt, die als dritte Weise, das Relief zu bewirken genannt werden muß. Bei derselben wurden auf der Oberfläche des Leders von der Seite her Einschnitte gemacht und der so gelöste Teil empor-

gearbeitet, wodurch neben der erreichten Erhabenheit eine kräftige Schattenwirkung erzielt wurde. Diese Bohrungen wirken gleich Druckern einer energisch behandelten Zeichnung. Die Punzung des Grundes bildete den Beschluß der Bearbeitung.



Fig. 4. Einband eines Pergamentbreviers.

Auf den Büchereinbänden, bei denen die Erhebung aus der Fläche keine zu große sein durfte, ist das Relief meist durch das letztgenannte Verfahren bewirkt. Die Zahl der bis jetzt bekannten Stücke ist eine verhältnismäßig geringe. Manches wird noch in Archiven und Bibliotheken verborgen sein. Einer besonderen Beliebtheit scheinen sie sich in Nürnberg erfreut zu haben. Von dort stammt der schöne, schon mehrfach publizierte Einband des i. J. 1475 zu Nürnberg gedruckten: Liber qui dicitur supplementum, das aus der F. T. Weigelschen Sammlung in das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe gelangte. Von gotischem Laubwerk umrahmt erscheint hier auf der Vorderseite ein Falkenjäger, der mit Windhunden

einen Hasen jagt, während die Rückseite mit Rankenwerk und grotesken Tiergestalten bedeckt ist. Die scharf umrissenen, von der Seite ein wenig hoch getriebenen Figuren heben sich deutlich von dem mit regelmäßig gelagerten Punzen

Derselbe umschließt ein kleines Pergamentbrevier im Duodezformat, das einem — wahrscheinlich dem i. J. 1475 gestorbenen — Wilhelm Löffelholz gehörte. Reizvoller als die mit dem Wappen ausgefüllte Vorderseite ist die Rückseite



Fig. 5. Rückseite von Fig. 4.

belebten Grunde ab. — Ebenso haben die drei im Germanischen Nationalmuseum befindlichen, auf der Vorderseite mit dem Wappen der Löffelholz geschmückten, geschnittenen Ledereinbände Nürnberger Ursprung. Eine Abbildung des einen enthält der XVII. Band des Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit Sp. 121—124.

(Fig. 3), auf der zwei Hunde einen stattlichen Hirsch hetzen. Die Örtlichkeit ist durch hohes Gras und die Lücken ausfüllende herabhängende Eichenranken angedeutet. Die Reliefierung der Formen ist gering, die Punzung zart und fein. Mit merkwürdiger Sicherheit ist die Zeichnung ausgeführt; die feine Naturauffassung, von der

das Wild und die in ihrer heftigen Bewegung ganz frei behandelten Hunde zeugen, nimmt umsomehr wunder, als wir dieselbe auf den Gemälden der Zeit bei der Darstellung der Tiere so häufig vermissen. Für das Tierleben hatten, wie es scheint, die Lederkünstler eine ganz besondere Vorliebe. Auch auf den beiden anderen Löffelholzschen Einbänden, welche Chroniken und Legenden des Hauses Löffelholz (Pap.-Handschriften in kl. fol.) enthalten und dem Archive der Familie angehören, spielt die Tiergestalt eine große Rolle. Schon das Wappenbild, das Lamm, welches im Schilde wie als Helmzier vorkommt, gab zur Verwendung derselben Gelegenheit; doch ist hier, wohl aus heraldischen Gründen, die Lebendigkeit eine viel geringere. In schöner Verteilung füllt zartgeschwungenes, von den Wappen ausgehendes Rankenwerk das mittlere Rechteck der Vorderseite aus, das durch eine schmale glatte Leiste von den Rahmenornamenten getrennt ist. Dieselben sind auf dem in Fig. 4 abgebildeten Deckel in vier Felder verteilt, deren oberes ein schildkrötenartiges, kriechendes Drachengebilde zeigt, während sich unten Rankenwerk zart verschlingt und an den Seiten über und zwischen Ranken ein von einem Hunde gejagter Hirsch, ein aufwartender Hund und eine gelagerte Katze erscheinen. Anders ist die Umrahmung des anderen Deckels gebildet, da durchdringen sich an den Seiten die als Ranken ausgebildeten Schweife von vier Drachen, die sich oben mit langen Hälsen umschlingen, unten sich feuersprühend gegenüberstehen. Während hier wie dort alle Ornamente eingeschnitten sind, und auf feinkörnigem gepunzten Grunde erscheinen, sind die schön gezeichneten Verzierungen, welche das Mittelfeld auf der Rückseite (Fig. 5) des ersteren der beiden Einbände umrahmen, aufgepreßt und zwar mit geringer Sorgfalt, so daß die Stoßfugen zwischen den einzelnen Stempeln z. T. sehr stark sichtbar sind. Von großartig dekorativer Wirkung sind die beiden stark grotesken Drachengestalten in der Mitte, die in ihrer geschwungenen Bewegung an die Biegungen und Beugungen des plastisch behandelten Leders erinnern. Mehr als sonst finden wir hier das stumpfe Modellierhölzchen in Anwendung gebracht, alle Einzelheiten sind mit diesem von der Oberfläche aus eingedrückt. Die ungemein flott gezeichneten Bestien erinnern durchaus an die phantastischen Gestalten der Wasserspeier, wie sie in so origineller Weise der Regensburger Dom zeigt. Bewunderungswürdig ist die Feinheit des Raumgefühls, das in der Anordnung der beiden Gestalten und in der richtigen Ausfüllung des Raumes durch das Laubwerk, in das die Schweife endigen, klar zutage tritt. Die technische Behandlung zeugt von größter Sicherheit, alles ist so frisch und ursprünglich behandelt, daß man nicht müde wird, dem Werke in allen seinen Einzelheiten nachzugehen. Hier ist alles Leben und Bewegung, ein voller Zusammenklang von Form und Material. Auf dem Rücken dieses Einbands sind zwischen den stark heraustretenden Bünden Diagonallinien und je vier in Kreuzform zusammengestellte kleine Rauten eingepreßt. Schöne, an den Ecken und in der Mitte angebrachte, mit starken Buckeln versehene Messingbeschläge, die mit gebuckeltem, geätztem und gravirtem Blatt- und Blumenwerk verziert sind, bilden den Schutz der Deckel und haben auch bewirkt, daß die schöne Lederarbeit tadellos erhalten ist. Der Verschluß geschah durch drei Schließen, von denen sich jedoch nur die Haften zum Teil erhalten haben. —

Die Rückseite des zweiten, mit ähnlichen Beschlägen versehenen, dunkler gebeizten Einbandes (Fig. 6) wird durch sechs in zwei vertikalen Reihen gelagerte ineinandergreifende Ringe belebt, die eine nach rechts (heraldisch) schreitende, sich umwendende Hirschkuh, einen dieser folgenden Hirsch, darunter einen eine Frucht verzehrenden Affen und eine menschliche Gestalt mit herausgestreckter Zunge enthalten, die sich beide gegenüber sitzen und einen rundlichen Gegenstand hoch halten, während die beiden unteren einen Löwen und einen Bären umschließen, die aufeinander zugehen. Die kleinen Zwickelfelder sind mit Blattwerk ausgefüllt. Rings herum läuft eine glatte Leiste. Es ist nicht anzunehmen, daß den sechs Gestalten ein einheitlicher Gedanke zugrunde liegt, da wohl nur ornamentale Gründe die Wahl derselben bedingt haben werden. Sie sind zu zweien symmetrisch angeordnet, was in den beiden oberen Ringen nicht durch einfache Gegenüberstellung, sondern in lebendigerer Weise durch die scharfe Kopfwendung der Hirschkuh erzielt ist. Auffallend ist der Mangel an Einheitlichkeit in der Formengebung und technischen Ausführung. Der Hirsch und die Hindin zeichnen sich durch Lebendigkeit der Auffassung, Korrektheit der Zeichnung und Schönheit der Linien gegen die übrigen Ge-

stalten ebenso sehr aus, wie sie dieselben durch zarte Modellirung und Ziselirung übertreffen. Der Affe, die menschliche Gestalt, der Löwe und der Bär sind doch etwas sonderbare Vertreter ihrer Gattung und dürften eher drastisch wesen sind. Die Modellierung der unteren Figuren ist nur gering, die Einschnitte sind oft willkürlich und inkorrekt, so daß der Gegensatz stark in die Augen fällt. Man vermißt die Meisterschaft, das wirkliche Können, welches

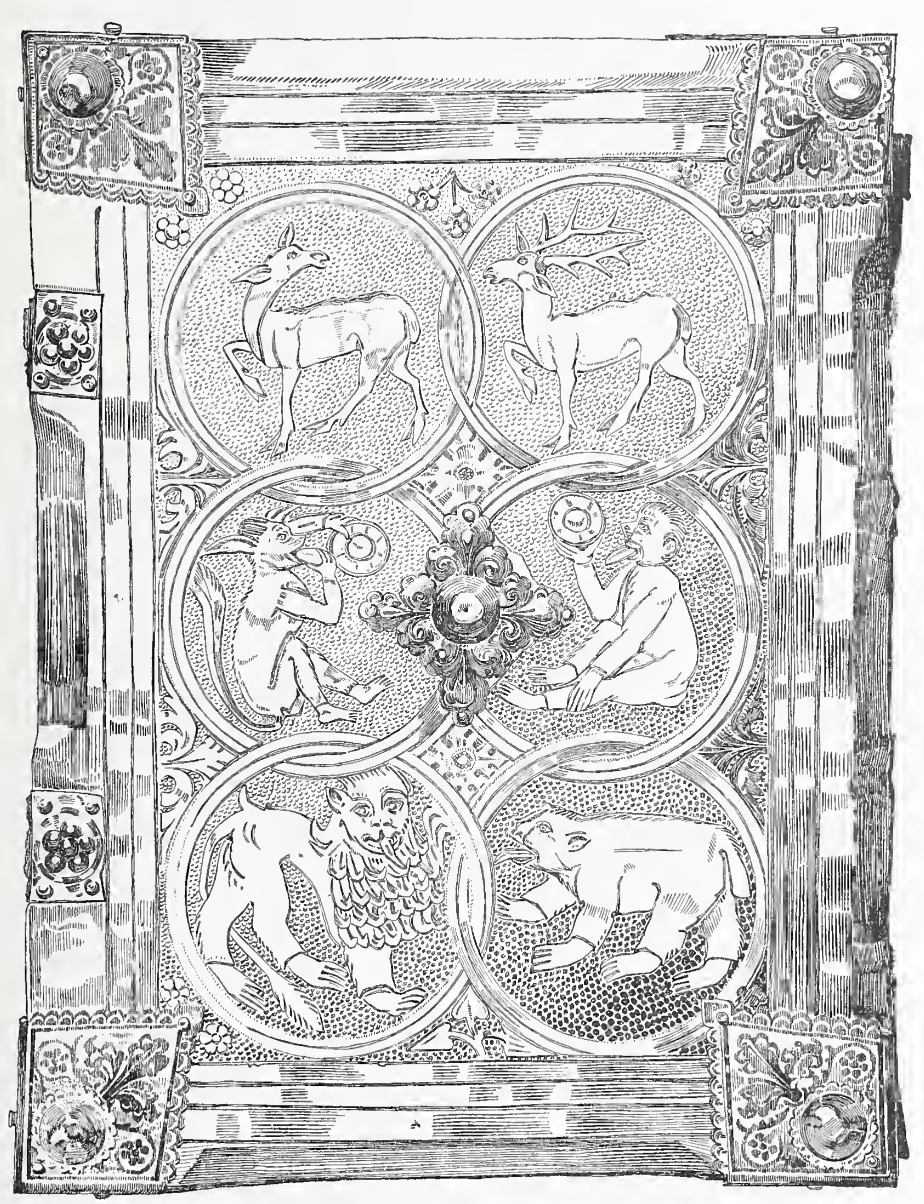


Fig. 6. Rückseite des Einbandes einer anderen Chronik des Hanses Löffelholz.

komisch, als schön genannt werden. Die größere Korrektheit und Schönheit jener wird sich am einfachsten durch die Annahme erklären lassen, daß für dieselben dem Meister bessere Vorbilder vorlagen, die große Verschiedenheit der technischen Behandlung dagegen läßt auf verschiedene Hände schließen, die bei der Ausführung thätig ge- derartige Arbeiten in vollem Maße erfordern, doch besitzen sie trotzdem jenen köstlichen Reiz, den ein mit künstlerischem Gefühl geschaffenes Werk selbst dann auszuüben vermag, wenn das Können dem Wollen nicht ganz zu folgen vermochte.

Wie schwer sich auf diesem Gebiete aller

Dilettantismus rächt, lehrt die große Zahl mittelmäßiger Arbeiten, die in unseren Tagen, nachdem der Wiener Buchbinder Wunder durch höchst gelungene Versuche auf die Lederschnitttechnik hingewiesen hatte, neben den Prachtarbeiten eines Hulbe in Hamburg, Hupp in München und anderer Meister hergestellt werden. Zollen wir diesen Werken, in denen die alte Technik eine glänzende Wiedergeburt gefeiert hat, das größte Lob und die höchste Bewunderung, so wissen wir den vielen ohne alles Verständnis für Form und Technik ausgeführten Arbeiten gegenüber nichts anderes zu thun, als mit Jochen Nüßler zu sagen: „Je, wat sall ick dorbi dauhn, 't is All so, as dat Ledder is."

Eine deutsche Aufnäharbeit aus dem Ende des 16. Jahrhunderts.

Von Max Heiden.

Hierzu eine Tafel.

Die Museen haben in den letzten zehn Jahren stattliche Sammlungen von Aufnäharbeiten zusammengebracht: sie kamen größtenteils aus Italien und Spanien, wo sie sich vornehmlich als Schmuck der kirchlichen Gewänder des 16. Jahrhunderts erhalten hatten; seltener sind solche vom Zierat des Hauses auf uns gekommen, und ebenso selten finden wir deutsche Aufnäharbeiten jener Zeit.

Die Aufnäharbeit nimmt in dem weiten Gebiete der Stickerei eine besondere Stelle ein: sie gestattet nicht, wie alle ihre Schwesterkünste, die Verzierung derjenigen Stoffe, welche man einer Faltung unterwerfen will, sondern bedingt vielmehr ein Muster aus breiten Flächen, dessen Brechung stilistisch unstatthaft wäre, verbietet dies auch aus technischen Gründen, da der mit Papier unterlegte aufgeklebte feste Atlas, Brokatstoff oder Sammet, welcher das eigentliche Muster bildet, von selbst ein Zusammenraffen zur kunstgerechten Falte unmöglich macht.

Wie so viele Gebiete der alten Kunst hat uns die moderne Renaissance auch das der Aufnäharbeit wieder erschlossen; mit ihr wurde, wie in früheren Zeiten, die Stickerei erst eigentliche Teilhaberin an der Dekoration des Hauses: hier tritt sie den übrigen Künsten helfend und ergänzend zur Seite.

Seit dem 16. Jahrhundert nahm die Aufnäharbeit im Dienste der Kirche einen breiten Raum ein. Noch am Ende des 15. Jahrhunderts ist z. B. das aufgesetzte Kreuz der Kasel mit der mühevollen Bildstickerei aus den gobelinartig übernähten Seiden- und Goldfäden bedeckt; schon aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kennen wir spanische Kaseln, deren Kreuz auf einem Grund von Aufnäharbeit mit umschlagenden Arabeskenmustern gestickt ist. Weiterhin tritt die mittelalterliche Relief- und Plattstichstickerei gänzlich zurück: die Gewänder sind mit rechteckigen Feldern, alle Seitenbehänge für den Altar völlig durch Aufnäharbeit reich gemustert, hier und da ist höchstens ein rundes Feld für einen Kopf oder eine in Plattstich gestickte Madonnafigur ausgespart. Selbst zur Bekleidung der Säulen an hohen Kirchenfesten sind Behänge mit Aufnäharbeit erhalten.

In all den hier erwähnten Stücken tritt uns die durch Aufnäharbeit gemusterte Fläche als aufgesetzte Füllung in dem sonst frei gelassenen Grundstoff entgegen oder sie bildet als selbständiges Dekorationsstück ein über den ganzen Grund sich entwickelndes Muster, wie das bei Antependien, Möbelbezügen, den Behängen des Prachtbettes der Renaissance &c. der Fall ist; seltener hat man die Aufnäharbeit zu einer Art Streumuster verwandt, so daß der Grundstoff dazwischen noch zu seinem Rechte kommt.

Von diesen verhältnismäßig weniger zahlreich erhaltenen Arbeiten giebt die auf unserer Tafel in zwei Teilen (Ecke und Seitenteil) dargestellte Tischdecke ein lehrreiches Beispiel. Sie ist 188 cm lang und 180 cm breit und besteht aus dünner roter Seide. Rings-



DEUTSCHE AUFNÄHARBEIT. ENDE DES 16. JAHRHUNDERTS.

Kunstgewerbemuseum in Berlin.

Lith. u. Druck v. J. G. Fritzsche, Leipzig.



herum ist eine schmale Borte mit Rankenmuster geführt, auf welcher stilisirte Blütenzweige stehen. Die Ecken betont je ein größeres und volleres Muster aus Blüten und Arabeskenverschlingungen. Die Mitte ziert ein großes Wappenschild mit Helmschmuck und Helmdecke: ein steigender Löwe mit Palmenzweig; vermutlich ein badisches bürgerliches Wappen.

Eine breite abgepaßte Borte würde infolge ihrer Schwere dem dünnen seidenen Grundstoff nicht entsprochen haben, deshalb baut sich das eigentliche Muster auf einem schmalen Randstreifen auf: zwischen den einzelnen stilisirten Zweigen ist eine Handbreit Raum gelassen, um den sich bei der Benutzung bildenden Falten gerecht zu werden. Auch für die Eckstücke ist nach der Richtung hin eine glückliche Lösung gefunden, indem man statt des Brokatstoffes an diesen Stellen breite Bänder aus aufgenähten Goldfäden schuf, welche sich besser den Falten fügen. Die aufgenähten Brokatstoffe in Grün, Weiß und Hellblau heben sich trefflich ab von dem scharlachroten sonst frei gebliebenen Grunde. Den weißen Blüten ist durch Malerei eine Art Schattirung gegeben, eine Manier, welche in allen Aufnäharbeiten jener Zeit angewandt wurde; dadurch wird die Fläche des einfarbigen applizirten Stoffes vorteilhaft belebt: häufig nähte man als Ersatz dafür gemusterte Stoffe auf. Konturen und Stiele der Blätter und Blüten bestehen aus aufgenähten Goldfäden, Borte und Eckstücke zwischen denselben sind mit Flittern benäht. Die Decke ist ein lehrreiches Beispiel dafür, wie die Aufnäharbeit unter geschickter Anwendung geeigneten Materials auch in kleinen Flächen den Grund stilgerecht füllen und nicht bloß zur Dekoration im großen Stil, sondern auch zum einfachen und gefälligen Schmuck des Hauses Verwendung finden kann.

Bücherschau.

XII.

Bapst, Germain, Etudes sur l'Orfèvrerie française au XVIII[e] siècle. Les Germain. Paris 1887. J. Rouam. Frcs. 15. —

γ. Germain Bapst hat sich durch mehrere tüchtige Arbeiten als ein eindringlicher Kenner der Goldschmiedekunst und der verwandten Techniken erprobt; sein Buch über die Zinnindustrie im Altertum und im Mittelalter (Paris, 1884) zumal steht bei den Fachgenossen in gutem Rufe. Was er uns diesmal über die berühmteste französische Goldschmiedefamilie des XVIII. Jahrhunderts mitteilt, ruht auf gründlichen Quellenstudien, ja ein guter Teil der Quellen hat in dem Texte Aufnahme gefunden. Das mag für die bequeme Lektüre desselben vielleicht etwas störend sein, aber das Buch will ja auch nichts anderes sein als eine verläßliche Materialsammlung, ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst; immerhin hätte dem guten Kerne des Werkes eine weniger rauhe Schale nicht zum Nachteil gereicht. Nichtsdestoweniger sind wir dem Verfasser dankbar für die vielfache Belehrung, welche er uns zu teil werden läßt. Der Name Germain ist bekanntlich in den Kreisen der Dutzend-Sammler und Händler nicht viel mehr als eine Etikette für alles einigermaßen gute französische Silberzeug des XVIII. Jahrhunderts geworden. Dem orfèvre-sculpteur du roy ist es eben nicht besser ergangen als seinem älteren Kollegen, dem sculpteur ébeniste du roy, Ch.-A.-Boulle. Die geschwätzige Tradition liebt solche summarische Vergewaltigungen einzelner Künstlerindividuen, und der hervorragendste Goldschmied unter den verschiedenen Germains hat dabei mehr verloren als gewonnen.

Eine Einleitung giebt in großen Zügen einen Abriß der Geschichte der Goldschmiedekunst von den ersten Versuchen der alten Gallier bis zum siècle de Louis XIV; eine kurze, klare Schilderung der technischen Verfahren schließt sich diesem geschichtlichen Überblick aus der Vogelperspektive an. Im 1. Kapitel lernen wir den ersten Pierre Germain kennen, den künstlerischen Stammvater von Thomas Germain, dem bedeutendsten Familiengliede, und von François-Thomas Germain, welche den Gegenstand der beiden folgenden Kapitel bilden.

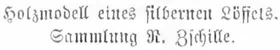
Wir werden hier vollständig eingeführt in die Werkstätten der Meister, lernen ihre Werke,

ihre Schüler und Nachahmer, ihre umfassenden Geschäftsverbindungen, ihre mitunter traurigen Familienverhältnisse, ihre Beziehungen endlich zu zeitgenössischen Kunsthandwerkern kennen. Das letzte Kapitel weist nach, daß wir in Pierre Germain, der die in unseren Tagen wieder vielbegehrten Éléments d'orfèvrerie herausgab, einen den drei bisher behandelten Meistern — mit denen er zumeist verwechselt wird — fremden Goldschmied zu betrachten haben. Anhangsweise endlich bringt Bapst aufklärende Bemerkungen bei über das Verhältnis Thomas Germains zu Gouthière, dessen künstlerische Tüchtigkeit übrigens, wie Bapst an anderem Orte seines Buchs ausführt, in der Legende über Gebühr gerühmt worden ist und immer noch gerühmt wird. Daß es dem Werke nicht mangelt an einer reichen Fülle zumeist recht guter Illustrationen, dafür bürgt der Name der rührigen Verlagshandlung.

XIII.

Kunst-Sammlungen des Herrn Richard Zschille. II. Teil. Herausgegeben von Arthur Pabst. Besteck-Sammlung, Speise-, Tisch-, Gärtner-Geräte und Werkzeuge. Berlin, Bette. 50 Taf. Fol. Mk. 60.—

M. R. In keiner Sammlung ist es möglich, einen so umfassenden Überblick über die Entwickelung des Bestecks zu gewinnen, wie in derjenigen, welche hier publizirt wird, und nirgends wird man die Haupttypen in so schönen Exemplaren vertreten finden, wie hier. Der Herausgeber berichtet in der Einleitung über die Schwierigkeiten, eine Sammlung von so geschlossenem Charakter zusammenzubringen, und es ist sehr zu rühmen, daß der Besitzer erst nach vollständigem Aufbau derselben zu ihrer Veröffentlichung geschritten ist. Auf den 50 Tafeln sind 350 Nummern vereinigt, welche in der That sämtliche Kern- und Kunstformen vorführen, die das Besteck in mehreren Jahrhunderten angenommen hat. Das gotische Messer mit seinem handlichen Griff und der breiten Klinge, das auch heute eine der besten, praktisch verwertbarsten Formen ist, die italienischen Bestecke mit den famosen in Eisen geschnittenen Griffen, die deutschen und niederländischen mit den feinen Gravierungen am Hefte nach Theodor de Bry — alle sehen wir vertreten. Fabrikant und Entwerfer werden die reichste Anregung finden, und auch der Forscher geht nicht leer aus, denn in einer Einleitung findet man einen ebenso interessanten wie lehrreichen Essay über das Besteck in geschichtlicher und technischer Hinsicht. Mit den sorgfältigen Einzelbeschreibungen der Inschriften und Marken ist ein reiches Studienmaterial dargeboten.



Holzmodell eines silbernen Löffels. Sammlung R. Zschille.

XIV.

J. J. Rein, Japan, nach Reisen und Studien im Auftrag der königl. preußischen Regierung dargestellt. II. Band: Land- und Forstwirtschaft, Industrie und Handel. — Leipzig, Wilhelm Engelmann. 1886.

A. P. — Mit dem vorliegenden zweiten Band ist ein Werk zum Abschluß gelangt, welches in unserer Kenntnis des japanischen Reiches eine Epoche bezeichnet. Der Verfasser hat Japan in den Jahren 1872/1875 im Auftrag des preußischen Handelsministeriums bereist, in erster Linie um über die dortigen Industrie- und Handelsverhältnisse Bericht zu erstatten. Er hat diese Aufgabe glänzend gelöst: die Resultate liegen in dem nunmehr vollendeten Werk vor aller Augen.

Der erste Band des Buches „Natur und Volk des Mikadoreiches“ erschien bereits 1881: er enthält die Geographie und Geschichte des Landes. Ungleich wichtiger ist der sehnlichst erwartete zweite Band. Bilden schon die Kapitel, welche Landwirtschaft, Montan-Industrie und Handel umfassen, wichtige Fundgruben für den Freund japanischer Kunst und den Industriellen, so kommt an dieser Stelle doch in erster Linie

der dritte Abschnitt in Betracht, welcher das „Kunstgewerbe und verwandte Industriezweige“ behandelt. Zum erstenmal erhalten wir hier eine umfassende, eingehende auf eigene überaus gewissenhafte und sorgfältige Beobachtungen und Studien gegründete Darstellung der japanischen Industrie, ihrer Leistungen, jetzigen Stand, Verbreitung, Handelsbeziehungen 2c. Von größter Wichtigkeit ist aber die eingehende Darstellung der verschiedenen technischen Prozesse, welche hier zum erstenmal in absoluter Zuverlässigkeit — hat der Verfasser doch einzelne derselben geradezu erlernt — klar und deutlich vor Augen geführt werden. Je verkehrtere Anschauungen über die Künste der Japaner bisher verbreitet waren, um so höher ist der Wert gerade dieser Partie des Buches anzuschlagen.



Adler aus Schmiedeeisen, Arbeit des Miyochin Muneharu. 16. Jahrhundert. Original im South-Kensington-Museum. (Die Flügelbreite 1,33 m.) Aus: Rein, Japan

Eine Betrachtung über das japanische Kunstgewerbe im allgemeinen leitet das Kapitel ein. Der Verfasser entwickelt hier seine An=

sichten über den Einfluß der japanischen Industrieerzeugnisse auf das europäische Gewerbe in früheren und jetzigen Zeiten; hier wären wohl einige Erweiterungen erwünscht gewesen, auch finden sich einige unrichtige Angaben, z. B. daß in Sèvres hartes Porzellan schon 1712 gefertigt sei, während es thatsächlich erst 1768 geschah. Wichtig ist aber auch hier die Darlegung, — was seit der Publikation der kaiserl. japanischen Kommission für die Weltausstellung 1878 nicht mehr zweifelhaft war — daß die eigentliche Kunstindustrie der Japaner ziemlich jungen Datums ist und die höchste Blüte sogar in die zweite Hälfte des 18. und den Anfang unseres Jahrhunderts fällt.



Theekanne, Steinzeug von Kuwana in Ise.
Aus: Rein, Japan.

In einzelnen Abschnitten werden sodann die verschiedenen Zweige des Handwerks behandelt, indem zunächst die Bedingungen ihrer Entwickelung und Lebensfähigkeit dargelegt werden — soweit dies nicht schon in den früheren Kapiteln ausführlich geschehen war, z. B. bei der Holzindustrie im Kapitel Forstwirtschaft, bei der Textilindustrie im Kapitel Seidenzucht rc. —; sodann folgt die meist sehr eingehende, vielfach durch Illustrationen erläuterte Schilderung der Technik, wobei selbst die den einzelnen Industriebezirken eigentümlichen Handgriffe und Verfahrungsweisen nicht unberücksichtigt geblieben sind, Beurteilung der Produkte selbst, ihrer relativen Qualität, Angabe über Ausfuhr, Wert derselben rc. Häufig schließen sich chemische Analysen an, die z. B. für die Metall- und keramische Industrie von hervorragendem praktischen Wert sein dürften. Hin und wieder sind historische Betrachtungen eingeflochten, soweit sie für die Zwecke des Verfassers nötig waren.

Vielfach konnte sich Rein auf die von ihm mit außerordentlicher Sorgfalt angelegten technischen Sammlungen beziehen, jetzt im königlichen Kunstgewerbemuseum zu Berlin und für eingehende Studien dort jederzeit zugänglich. Dieselben umfassen Rohmaterial, Werkzeuge, Arbeiten in halbfertigem und fertigem Zustand, und sind für die Illustration des Buches durchweg benutzt worden.

Die einzelnen Gewerbe sind je nach ihrer Bedeutung in längeren oder kürzeren Abschnitten behandelt; so konnte die Holzindustrie — bei fast völligem Fehlen der Möbeltischlerei — relativ kurz abgefertigt werden, dagegen sind die Kammschneiderei und die zierlichen Drechselarbeiten des Hakangebirges besonders behandelt. Auch die Schnitzerei in Holz und Bein, Schildpatt-, Horn- und Perlmutterarbeiten sind

ihrer geringeren Bedeutung entsprechend kurz erledigt.

Als wichtigstes, Japan ganz eigenes Gewerbe hat die Lackindustrie eine sehr ausführliche Darstellung erfahren. Alle über diesen Zweig der japanischen Kunst bisher erschienenen zusammenfassenden Arbeiten sind durch diese Arbeit überflüssig geworden oder modifizirt. Der Schleier, der bisher über dieser Kunst lag, ist durch diese Arbeit gelüftet; der Verfasser sagt selbst: „um die japanische Lackierkunst schwebt keinerlei Geheimnis mehr, ja die Gewinnung und Verwertung des Rohmaterials kann jeder im Lande studieren. Freilich ist ein eigenes sachverständiges Studium nötig" 2c.

Die Gewinnung des Lacks aus dem Lackbaum (Rhus vernicifera D. C), der auch in unserem Klima nach den Versuchen Reins gut fortkommt — ist ziemlich umständlich und auf europäischem Boden kaum rentabel. Im Durchschnitt liefert ein Baum bei äußerster Ausnutzung, der er zum Opfer fällt, 27 bis 54 g Rohlack: dabei beginnt die Lackgewinnung erst wenn der Baum neun bis zehn Jahr alt ist, selten früher; vielfach werden die Bäume erhalten, geben dann natürlich erheblich geringeren Ertrag, und erst mit dem zwanzigsten Jahr geopfert. Nach besonderer Zubereitung kommen die verschiedenen Lacke zur Verarbeitung durch den Lackierer, deren es zwei Klassen giebt: einfache Lackierer, welche die Vorarbeiten, das Grundiren, auch gewöhnlichere Lackarbeiten vornehmen, und Lackmaler, denen die feinere Arbeit, der künstlerische Schmuck zufällt. Die ganze Lackierkunst verlangt ein überaus sorgfältiges und präzises Arbeiten: es gehört die ganze Geduld ostasiatischer Stämme und die Anspruchslosigkeit des niederen Volkes in Japan dazu, um heute noch bei diesen Arbeiten zu bestehen. Auf einzelnes hier einzugehen, verbietet der Raum; aber hingewiesen sei immer wieder gerade auf diesen überaus lehrreichen Abschnitt des Buches.

Auch die Kapitel Textil- und Papierindustrie bringen viel Neues; in ersterem erhalten wir Einblicke in die Herstellung vieler nach Europa gelangender japanischen Gewebe: der Kreppseide, der aus Yama-mai-Fäden — Fäden des Eichenspinners, welche keine Farbe annehmen, sondern hell und glänzend bleiben, — hergestellten Stoffe, des „Kanoko" (abgebundenes Muster) u. a. m. Die „stückweise Brokatarbeit" entspricht unserer sog. Gobelintechnik und ist sicher älter als das Jahr 1875: ich sah im Kunsthandel einen in dieser Technik hergestellten alten Teppich, der dem Muster eines europäischen Gobelins aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts nachgebildet war.



Gußeiserner Kessel mit Tauschirarbeit.
Aus: Rein, Japan.

Die Papierindustrie hat eine ihrer Bedeutung entsprechende breite Behandlung erfahren; nimmt doch dieses durchweg aus vegetabilischen Stoffen hergestellte Produkt im täglichen Leben der Japaner eine ganz andere Bedeutung ein als bei uns: als Ersatz für Stoffe, Leder, Glas, bei Herstellung der Brokatstoffe 2c. Noch heute ist die Papierfabrikation größtenteils Hausindustrie; in neuerer Zeit arbeitet die kaiserliche Fabrik in Tokio wesentlich für den europäischen Markt.

Früheren Jahrhunderten galt das ferne Inselreich im äußersten Osten wesentlich als das „goldreiche", überhaupt als ein metallreiches Land. Rein legt durch Zahlen dar, daß dieser

Metallreichtum heute geschwunden ist, daß die Gruben erschöpft, daß edle Metalle nur noch in geringen Mengen gefunden werden. Was aber an künstlerischen Metallarbeiten in früheren Jahrhunderten in Japan geleistet worden ist, zum Teil heute noch erzeugt wird, zählt zu den vollendetsten Arbeiten auf diesem Gebiet überhaupt. In den einzelnen Techniken unterscheidet sich das Verfahren der Japaner kaum wesentlich von dem unserer europäischen Künstler; einzelne längst vergessene sind durch das Bekanntwerden entsprechender japanischer Arbeiten im Occident wieder aufgenommen, z. B. die geschlagene Arbeit, bei welcher die einzelnen Hammerschläge durch geschickte Verteilung und Gleichmäßigkeit als Verzierung dienen (in Japan: „Hammeraugen" genannt). Eine Technik, welche bei ihrem Bekanntwerden in Europa größtes Erstaunen hervorrief, ist die Tauschirarbeit auf Gußeisen. Dies spröde Material mit Hammer und Meißel zu bearbeiten, war in Europa unbekannt. Die Japaner verstehen die Oberfläche der betreffenden Geräte — meist Kessel von flachbauchiger Form (s. Abb. S. 157) — einem eigentümlichen, ganz einfachen, aber unter Umständen oft zu wiederholenden Entkohlungsprozeß zu unterziehen, so daß dieselben nachher wie Schmiedeeisen behandelt werden können.

Die hervorragende, oft ans Wunderbare grenzende Geschicklichkeit der Japaner im Gießen mit verlorener Form ist allgemein bekannt; unerreichte Meister sind sie ferner im Färben der Metalle, vor allem der Bronzepatinirung: Zum Anlassen resp. Färben der Oberfläche des Kupfers giebt Rein ausführliche Anleitung, auch über die Komposition gewisser Metalllegierungen, z. B. der berühmten Shaku-do (Kupfer mit Gold) giebt er Nachricht.



Deckel einer Dose, mit geschnittenem Lack verziert. Aus: Rein, Japan.

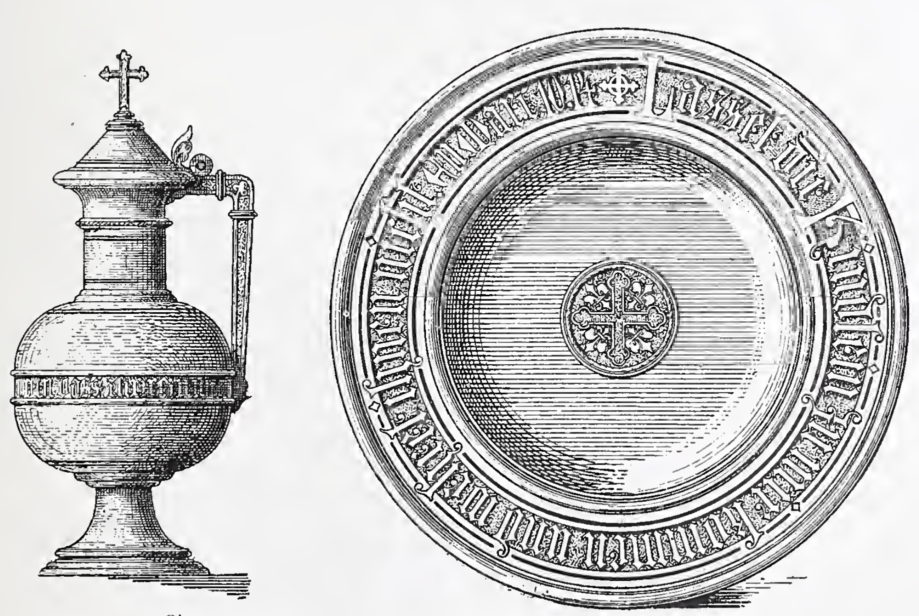
Die japanische Bronze zeichnet sich vor allen anderen Bronzen durch besonderen Reichtum an Kupfer aus; ein hoher Bleigehalt ermöglicht die viel bewunderte mattschwarze Färbung, welche durch bloßes Erhitzen der Bronzen im Muffelofen erreicht wird. Ein bis jetzt nicht mit Sicherheit festgestelltes Mittel — die Abkochung eines Grases — gestattet sodann die Färbungen, welche vom hellen Gelb bis Schwarz gehen, beliebig abzutönen. Die Metallausstellung in Nürnberg 1885 und schon früher gut gewählte öffentliche Sammlungen bieten hierfür Beispiele in Menge.

Die keramische Kunst Ostasiens ist uns in

ihrem vollen Umfang erst in den letzten Jahrzehnten bekannt geworden: was früher nach Europa kam, war eigens für den Export gearbeitete Ware. Gerade auf diesem Gebiete, auf dem bald der Sammeleifer Europas rege wurde, waren bis 1878 und sind auch jetzt noch die verkehrtesten Anschauungen verbreitet, namentlich über das Alter der verschiedenen Produkte. Reins Buch wird auch auf diesem Gebiet dazu beitragen, Licht zu verbreiten, er konnte an Ort und Stelle über die Technik nicht nur, sondern auch über die oft relativ junge Geschichte der betreffenden Fabrikation Auskunft erhalten. Merkwürdig ist, daß die japanische Sprache keine Worte besitzt, um die verschiedenen keramischen Produkte zu bezeichnen; man benennt sie nach dem Ort ihrer Entstehung, z. B. Awata-yaki, Kutani-yaki, Banko-yaki, d. h. Gebranntes aus Awata, Kutani, Banko, oder Seto-mono-Ware aus Seto, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, daß Awata-yaki eine Art Faience, Kutani-yaki Porzellan und Seto-mono Steinzeug ist. Allerdings ist eine so strenge Trennung der einzelnen keramischen Produkte ihrem Charakter nach wie in Europa in Japan kaum möglich; ich habe das oft beobachten können, wenn es bei Zollrevisionen galt, japanische Thonwaren zu klassifiziren. Die Industrie ist in Japan, wie früher auch bei uns, durchaus an die Scholle gebunden, basirt auf den an Ort und Stelle gefundenen Rohmaterialien: mit ihnen sucht sie so gut es geht auszukommen. Es würde hier zu weit führen, dies im einzelnen zu verfolgen; keramischen Fachblättern sei dies Kapitel als reiche Fundgrube besonders empfohlen.

Als eine den Japanern allein bekannte Technik, die nachzuahmen in Europa bisher nicht gelungen ist, sei hier noch der Zellenschmelz auf Thonwaren, Steingut und Porzellan erwähnt. Die Zellen werden auf den unglasirten Scherben nur mit einem Pflanzenschleim befestigt, mit Emailfarben gefüllt und gebrannt.

Ohne Zweifel wird das Reinsche Buch nicht bloß im Kreise der Freunde japanischer Kunst, sondern in erster Linie bei den Industriellen freudigste Aufnahme finden. Den wichtigsten Zweigen unserer vaterländischen Industrie wird hier mannigfache Anregung geboten, namentlich werden diesen Kreisen die zahlreich beigegebenen chemischen Analysen willkommenes Material bieten. Das Verständnis vieler Einzelheiten wird durch vortreffliche Textillustrationen und farbige Tafeln gefördert, unter letzteren zeichnen sich die von Albert Frisch in Berlin gefertigten farbigen Lichtdrucke besonders aus. Dem freundlichen Entgegenkommen der Verlagsbuchhandlung verdanken wir die der Besprechung beigegebenen Abbildungen, die auch ihrerseits dazu beitragen mögen, dem Buch einen recht warmen Empfang und weiteste Verbreitung zu sichern.



Zinnernes Taufgerät, entworfen und ausgeführt von Th. Prüfer, Berlin.

Kleine Mitteilungen.

Die Sammlungen an Kunstgewerbemuseen und ihre Aufgabe.

Von Bruno Bucher.

Vor dreißig Jahren wurde in England das erste kunstgewerbliche Museum gegründet, heute entbehrt keine irgend bedeutende Stadt in Österreich und Deutschland eines derartigen Institutes; in den skandinavischen Reichen, in den Niederlanden, in Rußland, endlich auch in Frankreich und Italien — demnach in denjenigen Ländern, in welchen das Kunstgewerbe am ehesten einer solchen Förderung entraten könnte — folgt man jenem Beispiele. Nicht jede dieser Schöpfungen ist eine gänzlich neue; an verschiedenen Orten wurden Kunstkammern oder Sammlungen von Altertümern überhaupt für den neuen Zweck um- oder ausgestaltet. Diese letzteren Anstalten nehmen naturgemäß eine etwas andere Stellung ein. Wird den fürstlichen Kabinetten stets bis zu einem gewissen Grade der Charakter aufgeprägt bleiben, welchen sie durch den Geschmack des Gründers, die Liebhaberei der Direktoren oder die Richtung einer bestimmten Sammelperiode erhalten haben, so können andere nicht ihre ursprüngliche Aufgabe vernachlässigen, alles in sich zu vereinigen, was für die Landes- oder Ortsgeschichte von Wert, obwohl künstlerisch vielleicht von geringer oder gar keiner Bedeutung ist. Aber auch die von Haus aus und ausschließlich den technischen Künsten gewidmeten Museen entwickeln sich in verschiedener Art, und es drängt sich daher die Frage auf, welche von den beiden Hauptrichtungen die zweckmäßigere sei.

Vorbild für solche Institute ist das South-Kensington-Museum in London gewesen, nur daß man sich hier mehr an dessen ursprünglichen Plan hält, anderwärts an die von jenem sehr abweichende Ausführung.

Was das South-Kensington-Museum eigentlich hätte werden sollen, sagt uns ganz genau die Denkschrift Gottfried Sempers, welche die Anregung zur Gründung des Museums gab, die nie gedruckt worden ist, deren Manuskript aber das Österreichische Museum besitzt. Nachdrücklich erklärt sich diese Schrift gegen die nur gelehrten Kunstsammlungen, die das Volk auf seinem dermaligen Standpunkt der Kunstbildung nicht verstehen könne und deren Inhalt auch den Kunstkennern häufig unverständlich bleibe, insofern in denselben Sammlungen der Kunsttechnik aller Zeiten und aller Nationen sich vereinigen, häufig aber nur Bruchstücke aufweisen, welche aus ihrem natürlichen Zusammenhange herausgerissen sind. Das dem Verfasser vorschwebende, mit Werkstätten, nicht nur mit Zeichenunterricht verbundene Museum sollte das Charakteristische aus der Kunsttechnik aller Zeiten und aller Nationen in sich vereinigen, und zwar unterscheidet das Programm zwischen denjenigen Beispielen, an welchen die technischen Besonderheiten zu studiren wären — also Originalarbeiten — und den Mustern für Formgebung und Ornamentation in Abformungen, graphischen und anderen Nachbildungen nach den vollendetsten Werken in allen Sammlungen der Welt.

Etwas wesentlich anderes ist, wie bekannt, das Kensington-Museum geworden. Der Reichtum des Landes und die Liberalität der dortigen Kunstfreunde und Sammler haben ihm den Besitz einer in allen Zweigen bereits unübersehbaren Menge von Originalen ermöglicht, die noch fort und fort vermehrt wird.

Die einzelnen Stücke sind größtenteils vortrefflicher Art; aber unter dem Gesichtspunkt des kunsttechnologischen Lehrmaterials muß die Sammlung viel zu reich genannt werden. Wo einige Exemplare genügen würden, um die eigenartige Behandlung eines gewissen Stoffes zu veranschaulichen, sehen wir deren Dutzende und Hunderte. Während die Masse von Gegenständen völlig gleicher Natur (in technologischer und auch in künstlerischer Beziehung) den Besucher förmlich erdrückt, verwirren ihn die dem Museum nur geliehenen Privatsammlungen, welche dessen eigenem Besitzstande angereiht sind, ohne doch völlig in das System zu passen. Getrennte Abteilungen enthalten die galvanoplastischen Nachbildungen von Metallarbeiten und die Gipsabgüsse von plastischen Werken in Stein, Holz ꝛc.: beide Abteilungen ebenfalls zu einem sehr bedeutenden Umfang angewachsen und zum Teil mit Abformungen angefüllt, deren Darstellung an einem solchen Orte schwer zu begreifen ist. So steht beispielsweise ein Abguß der Trajanssäule in dem Krystallpalast zu Sydenham gewiß an seinem Platze, wogegen ihre Aufstellung im Kensington-Museum (noch dazu in zwei Stücken!) kaum von praktischem Nutzen sein kann.

Doch ganz abgesehen von dem Umfang und Inhalt der Gipssammlung und der Sammlung von „Reproductions in metal“ dünkt uns deren gesonderter Bestand dem Zwecke nicht entsprechend. Die Trennung der Gegenstände nach dem Stoffe, aus welchem sie verfertigt sind, ist bei Arbeiten der ornamentalen und gewerblichen Künste so sehr gerechtfertigt, daß wenigstens für Sammlungen, welche eine ausgesprochen didaktische, nicht eine allgemein kulturhistorische Tendenz haben, eine andere Anordnung kaum denkbar wäre. Aber als unrichtige Anwendung eines richtigen Grundsatzes erscheint es eben mit Rücksicht auf den Zweck eines kunstgewerblichen Museums, wenn Originale und Nachbildungen deshalb räumlich geschieden sind, weil für die letzteren ein anderes Material benutzt worden ist als für die ersteren. Selbst in den kunsthistorischen Museen, wo die Sonderung von Original und Kopie viel eher zu verteidigen sein würde, teilt man jetzt wohl allgemein Kopien von Gemälden in diejenigen Perioden und Schulen ein, welchen diese angehören. Diese Originalarbeiten befinden sich an anderen Orten, werden jedoch nicht gern vermißt, wo eine Darstellung des Ganges der Kunstentwickelung in besonders charak-

teristischen Beispielen beabsichtigt ist, und so behilft man sich mit einem, wenn auch unvollkommenen Ersatze. Und doch handelt es sich bei Bildern, Marmorskulpturen u. s. w. um Nachbildungen von der Hand eines anderen, der niemals das Vorbild in absoluter Treue zur Anschauung bringen kann, seien Nachempfindungsvermögen, Gewissenhaftigkeit, Virtuosität bei ihm noch so bedeutend.

Für kunstgewerbliche Sammlungen liegt die Sache aber noch wesentlich anders. So wenig zutreffend die in Künstlerkreisen ziemlich verbreitete Ansicht ist, die öffentlichen Sammlungen älterer Gemälde und Skulpturen seien nur dazu vorhanden, der Produktion der Gegenwart Anregungen und Fingerzeige zu geben, so entschieden muß dieser Standpunkt mit einiger Erweiterung gegenüber den Kunstgewerbemuseen eingenommen und behauptet werden. Deren Aufgabe ist es wirklich und einzig, Anschauungsunterricht zu erteilen, allerdings nicht bloß den künstlerisch oder wissenschaftlich arbeitenden, sondern gleichzeitig den konsumirenden Kreisen. Wäre es anders, so könnte mit Fug die Frage aufgeworfen werden, weshalb denn überhaupt die Werke der kleineren und ornamentalen Kunst aus den großen Museen ausgeschieden, oder nicht vielmehr die alten Kunstkammern, welche solchen Unterschied nicht kannten, unverändert erhalten worden seien? Von dem Wahne, daß ein Künstler nur derjenige genannt zu werden verdiene, der in Öl oder al fresco malt oder für Marmor und Erzguß modellirt — allenfalls noch der Kupferstecher — ist die Welt ja glücklich wieder geheilt; und auch die Grenze zwischen Zweckmäßigkeit und Selbstzweck ist oft keineswegs leicht zu ziehen. Ja, die großen Museen fangen neuerdings an, die aus Thon gebrannten griechischen Figürchen, die Goldschmiedearbeiten, die geschnitzten oder eingelegten Chorstühle, die Gobelins, die Majoliken und andere unzweifelhaft gewerbliche Erzeugnisse der Vergangenheit für sich in Anspruch zu nehmen, indem sie geltend machen, daß in solchen Dingen häufig mehr wahre Kunst stecke, als in mancher Klafter bemalter Leinwand. Und gewiß lassen die Gebiete sich gar nicht abgrenzen, wenn nicht die Verschiedenartigkeit des Zweckes der beiden Gattungen von Museen festgehalten wird. Darüber sollte eigentlich kein Wort zu verlieren sein, da im Prinzip kaum eine Meinungsabweichung besteht. Allein in der Praxis sehen wir jenen Grundunterschied vielfach verwischt, eben weil die meisten Kunstgewerbemuseen nach dem Vorbilde des Londoner eingerichtet worden sind, und Einrichtungen desselben mit übernommen haben, welche wir nicht als zweckmäßig anerkennen.

Über die Zweckmäßigkeit der Organisation einer solchen Anstalt läßt sich ein Urteil gewinnen, wenn man darauf achtet, wie und mit welchem Erfolge sie benutzt wird. Fassen wir dafür das Kensington-Museum ins Auge, so muß allerdings berücksichtigt werden, daß daselbst von einem Massenbesuche aus den gewerblichen Schichten in dem Umfange, wie ihn beispielsweise das Österreichische Museum in Wien aufweist, überhaupt nicht die Rede sein kann, weil es an den Feiertagen geschlossen bleibt und die Abendstunden bei der großen Entfernung des Stadtteils South-Kensington von den wohlfeileren Quartieren dafür keinen Ersatz leisten. Aber jeder Reisende wird die Beobachtung gemacht haben, daß selbst das Publikum, welches in den Räumen des Museums anzutreffen ist, sich nur zu einem verschwindenden Teil aus Angehörigen des englischen Gewerbestandes, ja überhaupt aus Engländern, zusammensetzt. Wenn bei Gelegenheit der Kolonialausstellung im vorigen Jahre es so auffallend zu Tage trat, wie wenig die Londoner das Kensington-Museum kennen, da sie in der Ausstellung anstaunten, was sie gleich nebenan jahraus jahrein in viel reicherer und besserer Auswahl sehen könnten, so ließ sich hiersür zur Entschuldigung anführen, daß dieselbe Erscheinung überall vorkomme, daß in allen berühmten Sammlungen die Fremden besser zu Hause zu sein pflegen als die Einheimischen. Aber auch Personen, welche das unmittelbarste Interesse daran hätten, bestimmte Abteilungen des Museums zu studiren, verrieten die gleiche Unkenntnis. Das mag mit in Verhältnissen begründet sein, welche zu beseitigen die Anstalt nicht die Macht besitzt, u. a. die schon erwähnte strenge Sonntagsfeier. Einen wesentlichen Teil der Schuld wird man aber der großen Ausdehnung der Sammlungen und den umständlichen Einrichtungen für deren praktische Benutzung beimessen dürfen.

Diese Auffassung wird vollauf bestätigt, wenn wir nach dem Einflusse des Museums forschen. Auf den ersten großen Ausstellungen nach 1851 erregte die englische Kunstindustrie allgemeines Staunen. Sie war nicht wieder zu erkennen. Sie hatte sich mit Feuereifer und von hinlänglicher Kapitalskraft unterstützt, der Reformbewegung angeschlossen; weggeblasen schien die verrufene Stillosigkeit der technisch gewöhnlich tadellosen Metall-, Thon- und Glasarbeiten, Teppiche u. s. w. Nun stehen verschiedene von den großen Firmen, welche sich damals ihren Weltruf erobert haben, noch heute zur Fahne des geläuterten Stils. Daß aber die große Menge der Produzenten, und daß vor allem das große Publikum ihnen nicht gefolgt oder doch der neuen Richtung nicht treu geblieben ist, davon kann man sich, noch entschiedener als auf Ausstellungen im Lande selbst, in den Geschäften und in Wohnungen des Mittelstandes überzeugen. Die Kamine und Kredenzen in den letzteren sind gegenwärtig nicht minder als vor dreißig Jahren Sammelplätze für „Ziergefäße“ in unleidlichen Formen und Farben, für die abgeschmacktesten Figürchen und sonstige Nippes, und die elegantesten Gewölbe in Oxfordstreet, in den Badeorten u. s. w. weisen ein Durcheinander auf, in welchem die tollsten Ausgeburten der Mode unbedingtes Übergewicht haben. Hält man nun dem den großen Aufwand geistiger Arbeit und den noch viel größeren an materiellen Kräften während dieser dreißig Jahre gegenüber, so kann das Ergebnis nur höchst unbefriedigend genannt werden. Nach allem, was hier bemerkt worden ist, erscheint daher die Schlußfolgerung wohl berechtigt, daß durch *Anhäufung der vorzüglichsten Originalarbeiten allein die ästhetische Erziehung des Gewerbestandes* und die ebenso

notwendige Geschmacksläuterung des Publikums nicht zu bewirken ist, ja, daß der Umfang einer Vorbildersammlung thatsächlich zu einem Hindernis für ihre praktische Verwertung werden kann.

Kehren wir zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zurück, so finden wir mehrfach bestätigt, daß die kunstgewerbliche Entwickelung keineswegs Schritt hält mit dem Anwachsen der öffentlichen Sammlungen, namentlich deren Bereicherung mit kostspieligen Originalarbeiten, sondern daß dabei entscheidend ist, ob solche Sammlungen in lebendigem Wechselverkehr mit der Kunstindustrie stehen oder nicht. Daß jede größere Anstalt nicht ausschließlich dem praktischen Bedürfnisse der Gegenwart gewidmet sein darf, sondern zugleich eine wissenschaftliche Aufgabe zu erfüllen hat, ist selbstverständlich. Nur darf nicht das Hauptgewicht auf diese letztere Seite der Thätigkeit gelegt werden. Beide Thätigkeiten können nicht nur Hand in Hand gehen, sie müssen das, wenn auf dem einen und dem anderen Wege etwas Ersprießliches erreicht werden soll. Wie die Studien des Kunstgelehrten den Industriellen unmittelbar fördern, so bedarf jener bei denselben der Erfahrung des Praktikers. Beide sehen die Arbeiten der Vergangenheit oder die Erzeugnisse fremder Kulturen mit verschiedenen Augen an, eben deshalb ergänzen sie sich gegenseitig; es ist ein Vorzug der Beschäftigung auf diesem Gebiete, daß auf demselben die Mißverständnisse, durch welche so häufig Wissenschaft und Kunst einander entfremdet werden, nicht fortkommen. Höchstens stellt gelegentlich ein Zwischenhändler, dem es gleichgiltig ist, woran er gewinnt, sich feindlich gegen Bestrebungen, für welche nicht die wechselnde Mode als alleiniger Gesetzgeber gilt.

Der Doppeleigenschaft der kunstgewerblichen Museen als Vorbildersammlung für Künstler und Industrielle und als Rüstkammer für kunsthistorische Studien genügt dasselbe System der Aufstellung nach den Stoffen und innerhalb dieser natürlichen Gruppen nach Zeit und Fabrikationszentren, wodurch die Vorführung einerseits der Gestaltung des Hausrates im weitesten Sinne unter dem Einflusse einzelner Stilperioden, andererseits der allmählichen Umbildung gewisser Gebrauchsgegenstände (beispielsweise der Entwickelung der Kelchform, der Beleuchtungsobjekte, der Körperzier u. dgl. m.) keineswegs ausgeschlossen wird. Diesen Anforderungen kann nicht lediglich mit Originalwerken entsprochen werden, das lehrt das Beispiel einer mit so reichen Mitteln ausgestatteten Anstalt, wie das Londoner Museum. Wo für einen Typus nicht mustergiltige alte Arbeiten zur Verfügung stehen, da müssen treue Nachbildungen aushelfen, die ihren Zweck auf jeden Fall besser erfüllen, als — mit schwerem Gelde bezahlte — echte Sachen von mittelmäßiger Qualität. Und wir beziehen dies nicht nur auf Gegenstände, welche sich durch Abformung vervielfältigen lassen. Die schwunghaft betriebene Fälschung zeigt, daß überall höchst begabte und gut eingeschulte Arbeiter vorhanden sind, von welchen die meisten gewiß gern ihr Können auch der Welt, nicht bloß dem Antiquitätenhändler zeigen würden, wenn sie dazu Gelegenheit erhielten; Möbel aus der Zeit Heinrichs II., Ludwigs XIII., XIV. und XV. werden in Frankreich so gut kopirt, als man es nur wünschen kann, nicht um zu fälschen, sondern um Liebhabern und insbesondere kleineren Museen Beispiele mustergiltiger Arbeiten zu liefern. So würde es für ältere Zöglinge von Fachschulen eine in verschiedenstem Sinne lohnende Aufgabe sein, vorzügliche Originale mit aller Genauigkeit aufzunehmen, und danach die Gegenstände selbst anzufertigen, durch welche Lücken in den Sammlungen ausgefüllt werden könnten. Wenn eine gewisse Kategorie von Liebhabern es beharrlich vorzieht, nicht nur schlechte alte Stücke, sondern auch moderne Arbeiten, die künstlich „altgemacht" sind, unverhältnismäßig zu bezahlen, anstatt die letzteren unmittelbar von dem Verfertiger zu ihrem wahren Werte zu erwerben, so muß man ihnen ihr Vergnügen lassen; öffentliche Sammlungen haben aber kein Interesse daran die Händler zu bereichern, die ja den Hauptvorteil von dem gegenseitigen Abjagen guter alter Sachen, mitunter auch zweifelhafter, genießen. Früher waren es die reichen Liebhaber, welche einander den Besitz seltener Dinge nicht gönnten und darüber jeden vernünftigen Schätzungsmaßstab verloren; neuerdings zahlen indessen auch einzelne glänzend dotirte Museen Liebhaberpreise; dadurch werden bei Antiquaren und auf Versteigerungen Summen erzielt, welche ganz unerklärlich erscheinen werden, sobald die unausbleibliche Ernüchterung eingetreten sein wird. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß wir es zu dem übertriebenen Aufwande nicht rechnen, wenn z. B. der preußische Staat die Verschleppung von Meisterwerken der deutschen Goldschmiedekunst, wie sie in dem Silberschatze der Stadt Lüneburg vereinigt waren, verhütet, und daß wir einem jeden Institute so opferwillige Gönner wünschen, wie sich deren die Museen in London, Paris, Berlin und auch manche kleinere, erfreuen.

Da aber nicht alles für eine Musealsammlung Wünschenswerte abgeformt oder nachgebildet werden kann, so bildet die Bibliothek eines Museums die weitere notwendige Ergänzung. Die Entwickelung der auf der Photographie beruhenden graphischen Vervielfältigungsarten setzt uns in den Stand, fast bis zur Vollständigkeit die besten Arbeiten aller Zeiten wenigstens im Bilde anzuschaffen und dem zu gelehrten oder praktischen Zwecken Studirenden einen unerschöpflichen Schatz zur Verfügung zu stellen. Er muß aber auch wirklich zur Verfügung stehen, die Benutzung darf so wenig als möglich erschwert werden, und diese Bedingung sehen wir nicht überall erfüllt. Niemand kann verlangen, daß Zeichnungen, Stiche, Holzschnitte, die selten, oft unersetzlich sind und einen unentbehrlichen Bestandteil eines Museums bilden, jedermann in die Hand gegeben und der Gefahr der Zerstörung ausgesetzt werden. Dem Zeichner, Kunsthandwerker u. s. w. leisten aber auch die durch Zinkätzung, Heliogravüre u. dgl. hergestellten Kopien genau denselben Dienst wie die Originale, und solche, jederzeit wieder zu beschaffende Lehrmittel haben, falls sie durch vielfältige Benutzung nach und nach zu Grunde

gehen, ihren Zweck erfüllt, was sich nicht sagen läßt, wenn sie unberührt in den Mappen liegen. Man könnte da wohl an das vergrabene Pfund und die Schätze, die Motten und Rost fressen, erinnern. Eine einsichtige Verwaltungsbehörde wird sicherlich niemals daran Anstoß nehmen, daß beträchtliche Summen für die Nachschaffung von Büchern und Vorlegeblättern aufgewandt werden, welche zerlesen, durch Pausen verdorben oder sonst abgenutzt worden sind.

Kein Kunstgewerbemuseum, sei es noch so reich an Originalen, wird ohne einen solchen Apparat eine kräftige und nachhaltige Wirkung ausüben. Insbesondere aber meinen wir, daß die Provinzialmuseen u. s. w. ihre Mittel viel nutzbringender in einer guten, entsprechend geordneten, leicht zugänglichen Bibliothek und Vorbildersammlung anlegen, als in einzelnen Paradestücken, die oft für die an Ort und Stelle betriebenen Kunstgewerbe gar keinen praktischen Wert haben. Für Anstalten, welche sich in Städten befinden, die politische oder wirtschaftliche Mittelpunkte bilden, gelten naturgemäß noch andere Bedingungen. Sie dürfen sich nicht auf einzelne Industriezweige beschränken, müssen das ganze Gebiet umfassen, auch für die weitesten Kreise Anziehungskraft besitzen, zugleich Sammelbecken sein, aus welchen den entlegeneren Teilen zufließt, was für diese dienlich und anregend ist.

Aber Leben muß sein in den großen und in den kleinen Museen für das Kunstgewerbe, in welchem sie ja Leben verbreiten sollen. Sie sind nicht um ihrer selbst willen da, nicht für eine beschauliche Existenz geschaffen, sondern als Arbeitsmaschinen.

[Aus dem Supplem. zum Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich.]

Litterarisches.

Czerny, A., Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 8⁰. 319 Seiten, broschirt. Linz, F. J. Ebenhöch. 1886. M. 7.20.

Rd. — Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist, das was seit Einführung der regulirten Chorherren in St. Florian im Jahre 1071 auf dem Gebiete der Baukunst, Malerei, Skulptur, Musik und des Kunstgewerbes daselbst geschehen ist, nach den archivalischen Quellen des Hauses zu schildern. Aus diesen Quellen fließt ein überaus reiches Material zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks; nicht so, daß etwa bis jetzt unbekannte große Künstler neu erstehen, sondern die Auszüge aus den Rechnungen ꝛc. gewähren einen höchst interessanten Einblick in die rege Thätigkeit des Handwerks in Oberösterreich, vornehmlich während des 17. und 18. Jahrhunderts. Wir erhalten hier — was eben so selten als wichtig ist — Preisangaben auf Bestellung und als Verkaufsware angefertigter Gegenstände, erfahren die Höhe der Arbeitslöhne in den verschiedensten Gewerken zu verschiedenen Zeiten, können die Bezugsquellen und Wege des Rohmaterials verfolgen und sind gelegentlich in der Lage die Preise ꝛc. an noch vorhandenen Arbeiten zu kontroliren. So reicht die Bedeutung des Buches weit über die Mauern von St. Florian hinaus; es ist eine sehr wichtige Fundgrube für die Kunst- und Kulturgeschichte namentlich des 16.—18. Jahrhunderts. Des Zusammenhanges wegen war die Voruntersuchung der Zeit seit dem Auftauchen St. Florians in der Geschichte notwendig. Im Anhang werden im kulturhistorischen Interesse der alte Reliquienschatz, die ehemalige Rüstkammer, die Prälatur vor dreihundert Jahren, das Bilder-, Kupferstich- und Antiquitäten-Kabinet des Stiftes besprochen.

P. Nürnberg. — Das Bayerische Gewerbemuseum veröffentlicht einen Katalog seiner Sammlung von Schmuckstücken unter dem Titel: „Der Metallschmuck in der Mustersammlung des Bayerischen Gewerbemuseums zu Nürnberg“ mit 16 Kupfertafeln und 30 Illustrationen im Text. Letzterer, von J. Stockbauer verfaßt, giebt in zwei umfangreichen Kapiteln gemeinverständliche Auskunft über die „Verwendung des Schmuckes bei den verschiedenen Völkern“ sowie über „Die formelle Gestaltung des Metallschmuckes“ unter verschiedenen Gesichtspunkten. Text sowohl wie Tafeln — letztere gelungene Produkte der Radirklasse des Museums — sind durchaus auf praktischen Bedarf und Benutzung hin gehalten, so daß in dem übrigens typographisch vortrefflich ausgestatteten Buche der Juwelier vielfache und fruchtbare Anregung finden dürfte.

R. G. **Die Ornamentik in der Rocktasche** — so möchten wir das Vademekum des Ornamentzeichners, das in zweiter Auflage für 5 Mk. bei T. O. Weigel in Leipzig erschienen ist, nennen. Dem Verfasser Heinrich Schulze ist es nämlich gelungen auf 64 Tafeln im Taschenbuchformat „1210 Ornamentmotive“ zusammenzustellen „für dekorative Kunst in Farben (sic), Stoffen, Holz, Metall, Gußwaren [1]) u. s. w. zu Entwürfen in vergrößerter Ausführung mit vielfachen Hinweisen in bezug auf ihre Färbung“ Und wem soll nun dieser Ornamentkürschner dienen? Dem praktisch thätigen Publikum, zumal dem Zeichenlehrer. Nun, wir können den Gewerbetreibenden nur bedauern, wenn er zu dieser nichts weniger als praktischen Eselsbrücke seine Zuflucht nehmen muß, und den Verfasser dazu, wenn er glaubt, diese mit sehr mäßigem Verständnis zusammengesuchten und vor allem schlecht gezeichneten Motive kämen einem berechtigten Bedürfnis entgegen. Nicht minder bedauerlich sind die Erklärungen „der wichtigsten Kunstausdrücke“: sie enthüllen eine wahrhaft verblüffende Unkenntnis. Das Buch gleicht einem Citatenschatz, aber nicht dem Büchmannschen, so unsäglich trivial sind im allgemeinen diese Ornamentmotive. Weniger wäre gewiß bei weitem mehr gewesen. Hätte sich doch der Verfasser bemüht, die für die einzelnen Stilarten, die historischen wie technischen, wirklich charakteristischen Hauptformen in korrekter Zeichnung wiederzugeben, sie in ihren einfachsten Typen zu erfassen und weiterzuführen in organischer Ausbildung, er hätte dem Zeichenlehrer — von dem man doch wohl einige

1) Gehören vermutlich nicht zu den Metallen.

wenige Kenntnis des Ornaments ordnungsgemäß voraussetzen muß — weit besseren Rat erteilt als mit diesem die Bequemlichkeit unterstützenden und zwar schlecht unterstützenden Vademekum. Und ein Buch, das, beruhend auf eingehender Kenntnis der Ornament- und Stillehre sowohl wie auf den Erfordernissen gegenwärtiger Techniken, in knapper Form systematisch vereint darböte, was hier und da in kostbaren Werken den Minderbemittelten wenig zugänglich liegt, ein solches Buch ist trotz Häuselmann noch oder erst recht ein pium desiderium.

Museen und Vereine.

Rd. — Reichenberg. Das Nordböhmische Gewerbemuseum veröffentlicht in Nr. 12 seiner vorjährigen Mitteilungen einen umfassenden „Thätigkeitsbericht", dem wir Folgendes entnehmen. In den erweiterten Räumen konnte das Museum in ungleich umfassenderem Maß seiner Aufgabe gerecht werden als bisher. Fast alle Gruppen der Sammlung haben im laufenden Jahr eine Vermehrung erfahren; vor allem wichtig war die Erwerbung einer großen Sammlung von Eisenarbeiten durch einen außerordentlichen Beitrag des Landtages.

Als Hauptaufgabe sieht es das Museum an, die Fachschulen des Landes durch Darbietung mustergiltiger Objekte zu unterstützen: es wurden an 11 Schulen 25 Sendungen im Wert von 4500 fl. geliefert. Die entliehenen Vorlagen und kunstgewerblichen Gegenstände dienten zur Anfertigung von Aufnahmen, von denen wieder vielfache Kopien in die Hände der Industriellen wanderten.

„Kann sich unser Institut auch in mancher Beziehung nicht mit anderen ähnlichen Anstalten messen, in diesem Zweige seiner Thätigkeit besitzt es eine segensreiche Spezialität, um die uns andere Museen beneiden und die zu mehren und zu fördern stets unser eifrigstes Bemühen sein muß."

Es verdient noch hervorgehoben zu werden, daß an den Fachschulen die Behandlung und Behütung der oft kostbaren und zerbrechlichen Objekte stets die sorgfältigste war und zu keinen Klagen Veranlassung gab. Bibliothek, Auskunftsbureau, Permanente Ausstellung moderner Arbeiten wurden wie früher reichlich benutzt; die „Mitteilungen" des Museums, in 7000 Exemplaren verbreitet, dienten gleichfalls zur Erwecknug des Interesses der Gewerbetreibenden an den Bestrebungen des Museums und führten ihm neue Freunde zu. Die beiden vorjährigen größeren Ausstellungen, welche das Museum veranstaltete, haben sehr glückliche Resultate aufzuweisen, die Schmuckausstellung bezüglich des Nutzens, welchen sie der nahegelegenen Schmuck- und Quincaillerieindustrie brachte, die historische Bilderausstellung in bezug auf das seither nicht in dem Maße kundgegebene Interesse des Publikums. Erstere umfaßte über 600 Objekte, zum Teil von Museen 2c. außerhalb Österreichs eingesandt; letztere über 400 Bilder, Handzeichnungen 2c. Der Besuch betrug im verflossenen Jahr 11519 Personen.

Kunstunterricht.

Rd. Pforzheim. — Kunstgewerbeschule. — Die Kunstgewerbeschule in Pforzheim wurde in einem von der Stadtgemeinde aufgeführten Neubau im Frühsommer des Jahres 1877 errichtet und bildet als Fachschule für die Metallindustrie der Stadt eine selbständige Anstalt neben der in demselben Gebäude befindlichen Gewerbeschule. Zweck der Kunstgewerbeschule ist: Förderung und Hebung des Kunsthandwerks durch vielseitige theoretische und praktische Heranbildung junger Leute zu tüchtigen Arbeitern, Werkführern, Zeichnern, Modelleuren und Ciseleuren, wie sie die Pforzheimer Metallindustrie verlangt. Bis zum 1. Januar 1887 hat die Kunstgewerbeschule von seiten des Staats einen in das jeweilige Staatsbudget aufgenommenen Beitrag erhalten. Der übrige Aufwand ist von der Stadtgemeinde getragen worden. Vom 1. Januar 1887 ist die Kunstgewerbeschule in die staatliche Verwaltung übernommen worden auf Grund einer Vereinbarung zwischen dem großherzoglichen Oberschulrat und dem Stadtrat zu Pforzheim, und zwar bis zur Genehmigung des Staatsbudgets 1888/89 in provisorischer Weise. Die Stadtgemeinde leistet einen bestimmten ständigen Beitrag und stellt die Lokalitäten nebst Beleuchtung, Heizung und Wasser, — sämtlichen übrigen Aufwand bestreitet der Staat. Zur Mitwirkung bei der Leitung der Anstalt ist in ähnlicher Weise wie bisher ein Beirat bestellt, dessen Thätigkeit durch eine besondere Dienstweisung bestimmt worden ist. Das Kapital zur Kunstgewerbeschulstiftung wurde vor einigen Jahren durch freiwillige Beiträge von Bürgern der Stadt Pforzheim aufgebracht und betrug die Summe desselben nebst Zinsen bei Beginn der Schule über 38,000 Mark. Hiervon wurden nach Beschluß der Stifter über 8000 Mark zur Gründung einer Vorlagen- und Modellsammlung ausgeschieden; 30,000 Mark aber zu einer Stiftung bestimmt, deren Zinsenerträgnis zu außerordentlichen Anschaffungen von Modellen und zu Stipendien an mittellose, fleißige Schüler und zu Prämien für hervorragende Leistungen begabter und fleißiger Schüler verwendet werden sollen. Der Lehrkursus der Schule ist dreijährig. Über die Aufnahme entscheidet eine Prüfung. Das jährliche Schulgeld beträgt für den 1. Kurs 16 Mark, für den 2. Kurs 20 Mark, für den 3. Kurs 24 Mark. Stipendien aus der Kunstgewerbeschulstiftung werden an Schüler verliehen, welche sich als befähigt erweisen, und sich während des Schuljahres durch Fleiß, Fortschritt und gutes Betragen ganz besonders auszeichnen, und zwar zunächst an solche Schüler, welchen ihre eigenen Mittel eine energische Fortsetzung ihrer Studien nicht gestatten. Der Unterricht erstreckt sich auf folgende Lehrgegenstände: Perspektive und Schattenlehre, Architekturzeichnen, ornamentale Formenlehre, Freihandzeichnen, Figurenzeichnen, Farbenübungen, Email-Malen, Zeichnen und Entwerfen kunstgewerblicher Gegenstände, Modelliren, Graviren, Ciseliren, Treiben, Galvanoplastik. Die Sammlungen der Schule setzen sich zusammen aus Vorlagen-Werken und Modellen, letztere bestehend in Gipsabgüssen allgemeiner ornamentaler und figuraler

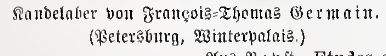
Darstellungen, in kunstgewerblichen Modellen in Metallen und in Schmuckgegenständen. Eine Studienreise des Direktors nach Berlin, München, Augsburg und Ulm bot im verflossenen Jahre reiche Gelegenheit zu zweckentsprechenden Erwerbungen.

Ausstellungen.

Rd. **Kopenhagen.** — Industrie-Ausstellung 1888. — Unter dem Patronate des Königs von Dänemark wird im Jahre 1888 in Kopenhagen eine Industrie-, landwirtschaftliche- und Kunstausstellung, hauptsächlich für Schweden, Norwegen und Dänemark berechnet, abgehalten werden. Die Ausstellung wird bedeutende Subventionen aus der dänischen Staatskasse und seitens der Stadt Kopenhagen erhalten. Indem man im ganzen die Absicht verfolgt, ein Gesamtbild der Produktion in den nordischen Reichen zu geben, wird man überhaupt bemüht sein, durch Ausstellung von Kunstgegenständen, in diesen Ländern jenes Zusammenarbeiten von Industrie und Kunst hervorzurufen, dessen hohe Bedeutung in allen wirtschaftlichen und sozialen Kreisen allgemein anerkannt ist. Da indessen die Industriellen in den nordischen Reichen nur geringe und zufällige Gelegenheit gehabt haben, den hohen Standpunkt kennen zu lernen, zu dem die Kunstindustrie in den Großstaaten Europas gelangt ist, hegt das Komitee den lebhaften Wunsch, aus diesen Ländern Sammlungen ausgezeichneter kunstindustrieller Erzeugnisse zu beschaffen, bei deren Betrachtung den Besuchenden Gelegenheit geboten würde, ihren Geschmack zu verbessern, und die zugleich ihren Sinn für gediegene Arbeit in einer Weise anregen würden, welche weit überträfe, was durch irgend ein Arrangement innerhalb der eigenen Sphäre der nordischen Länder als erreichbar gedacht werden könnte. Von diesen Betrachtungen geleitet, wünscht das Komitee die Industriellen in Deutschland zu einer Beteiligung an der Kopenhagener Ausstellung zu veranlassen. Die Ausstellung wird am 18. Mai 1888 eröffnet und am 30. September d. J. geschlossen, kann aber nach Bestimmung des Komitees während des Monats Oktober offen gehalten werden. Zur Ausstellung werden zugelassen deutsche kunstindustrielle Erzeugnisse in edlen Metallen, Bronze, Holz, Thon u. s. w., welche ein von Deutschland dazu erwähltes Komitee als geeignet zur Aufnahme für die Ausstellung hält. Ausführliche Programme sind zu beziehen durch den Sekretär der Ausstellung Herrn C. Nyrop, Kopenhagen, Industrie-Gebäude.







Kandelaber von François-Thomas Germain. (Petersburg, Winterpalais.)

Leuchter aus den „Éléments d'orfèvrerie" von Pierre Germain.

Aus Bapst, Etudes sur l'orfévrerie (Paris, Rouam).

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

†Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. II. Nr. 2.
A. Essenwein, Stuhllebuen des 17. Jahrhunderts. J. P. Rée, Bucheinband vom Jahre 1568.

Formenschatz. 1887. 5.
Stoffmuster, arabisch-italisch, 13. Jahrh. — Gesims von der Certosa bei Pavia, Ende 15. Jahrh. — Maximilian I. und Maria v. Burgund, Holzschnitt um 1517. — Sog. Farnesische Kassette, Italien Mitte 16. Jahrh. — Umrahmungen aus einem Buch, Frankreich 1547. — Th. de Roy, Umrahmung, 1592. — Salzfass, Silber getrieben. Augsburg, Ende 16. Jahrh. — Schrank, Süddeutschland 17. Jahrh. — St. della Bella, Kartusche, um 1640. — C. E. Briseux, Oberteil einer Thür, um 1740. — Le Lorrain, Titelumrahmung 1747. — Ders., Festwagen. — Ch. Eisen, Bekrönung mit figürl. Darstellung, um 1750. — J. Fr. Saly, Vase um 1745.

Gewerbehalle. 1887. 4.
Zierleisten, entw. von C. Schick. — Schrank mit eingelegter Arbeit, entw. u. ausgef. von Hunsinger, Paris. — Eiserne Schlüsselschilder, 16.—18. Jahrh. — Trinkhorn, entw. von H. Kaufmann, München. — Waschschränkchen, Eichenholz mit Zinneinlagen, entw. von Eisenlohr & Weigle, ausgef. von E. Buschle, Stuttgart. — Feuerbock, Bronzeguss, 16. Jahrh. — Zwei Intarsiafüllungen, 16. Jahrh.

†Der Kirchenschmuck. XVIII. 4.
C. Vivell, das Antipendium I.

Kunst und Gewerbe. XXI. 3. 4.
C. Sitte: Zur Geschichte der Gmundner Majolikafabrikation. — J. Stockbauer: Orientalische Zinnarbeiten im Bayer. Gewerbemuseum. — Drei Tafeln: Japan. Theebüchse. — Bayreuther Faienceplatte. — Indische Metallkanne. — V. Valentin, kunstgewerbliche Stilfragen, I. Steinle's Entwürfe zu Pokalen. — J. Stockbauer, Rococo und Zopf. — Drei Tafeln: Miniaturmalerei aus einem Koran. — Kästchen mit Perlmuttereinlage, 17. Jahrh. — Diplom, entw. von E. Häberle.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 16. (Nr. 259.)
Eröffnung der Ausstellung für kirchliche Kunst. — W. A. Neumann, über den Messkelch. — A. Riegl, Textilindustrie im nordöstlichen Böhmen.

Illustr. Schreiner-Zeitung. IV. 11 u. 12. Taf. 41—48. — V. 1.
Einfahrtsthor im Rococostil. — Ausstellungsmöbel: Pultrahmen für Zeichnungen etc. — Zwei Betstühle. — Herrenschreibtisch, entw. v. C. Sutter, Mainz. — Motiv zu einer Wandtäfelung aus Jever. — Ausstellungsmöbel: Achtseitiger Pultschrank mit hohem Mittelaufsatz. — Kinderstubenmöbel, entw. von F. Luthmer. — Text: Die Übertreibungen in unserer Hauseinrichtung. — Zwei Untersätze für grosse Vasen. Anfang 18. Jahrh. — Gotischer Tisch und Sessel. — Büffet, entw. v. E. Sutter. — Schrank von Eichenholz, Anfang 18. Jahrh.

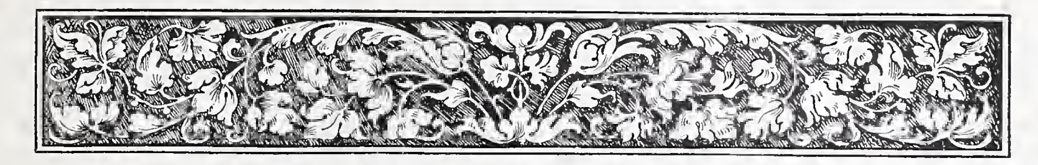
Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München. 1887. Nr. 1—3.
Das Projekt einer deutsch-nationalen Gewerbeausstellung in München 1888. — J. Sepp: Der Hermes von Olympia und dessen gewagte Restauration. — Tafel 1—6: Wohnhaus „zum Ritter" in Schaffhausen, bemalt von T. Stimmer. — Speisesaal, entw. von E. Seidl. — Tischdecke, entw. v. C. Hammer, ausgef. v. A. Lembke, Karlsruhe. — Mantelschliesse, entw. u. ausgef. von C. Rothmüller, München. — Silberne Kalendertafel von J. A. Thelot. — J. Naue, Bronze und Eisen in der Vorzeit Oberbayerns. — Taf. 7—12. Sophaschoner, Aufnäharbeit, entw. von C. Hammer, ausgef. von A. Nieder, Karlsruhe. — Schmiedeeiserner Träger, entw. v. F. Broschier, ausgef. v. M. Wüstendörfer, München. — Schreibpult, entw. von A. Gnauth, ausgeführt von J. A. Eysser, Nürnberg. — Grablaterne, entw. von H. Kellner, ausgef. von H. Seitz, München. — Schlüssel und Scheren, 17.—18. Jahrh. — Kelch, Augsburg, Ende 17. Jahrh.

Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins. I. 2 u. 3.
H. E. v. Berlepsch: Rückblick auf die kunsthistor. Abteilung der Augsburger Ausstellung 1886. — G. Böhm, Die neueste Sammelleidenschaft (Ex-libris); derselbe, Das Elfenbein-Relief des Freiherrn v. Cederström. — H. E. v. Berlepsch, Darstellung von einem romanischen Taufbecken. — G. Mössel, Schlüssellochverzierungen.

Revue des arts décoratifs. VII. 9 u. 10.
G. Duplessis: le département des estampes à la bibliothèque nationale: la dentelle. — L. Courajod: le sculpture au moyen-âge et à l'époque de la renaissance. — La Chinoiserie en France au 18e siècle. — Drei Tafeln: Umrahmung, Kupferstich 1670. — Madonna, Marmorrelief, Florenz 15. Jahrh. — Trophäengruppe, Blei vergoldet, in Versailles. — A. Darcel, les arts décoratifs au musée de Cluny. Le marbre. — H. Bonilhet, la galvano-plastics. — Champfleury, une mosaique de faience au musée de Sèvres. — Follot, causerie sur le papier peint. — A. Raffalovich, le musée des arts décorat. de Berlin. — L. Courajod, la sculpture au moyen-âge et à l'époche de la renaissance. II. — Tafeln: Doppelthür, entw. von Blondel. — Majolika-Schüssel, Urbino 16. Jahrh.

Tidsskrift for Kunstindustri. (Dänisch.) 1887. Nr. 2.
H. Grosch, Norwegische Volksindustrie. III. Teppich. — E. Schiödte, Die Ausstellung des Industrievereins in Kopenhagen. — C. Nyrop, Die Gewerbeausstellung 1888 in Kopenhagen. — P. Johansen, Dekorative Reliefs in der antiken Kunst. — A. J. Råvad, Anwendung von Säulen und Pilastern in der Dekoration.





Aus der Gerät-Ausstellung im Nordböhmischen Gewerbe-Museum zu Reichenberg.

Von Albert Hofmann.

Mit Illustrationen.

Den überwiegenden Bestandteil der vom Nordböhmischen Gewerbe-Museum veranstalteten Gerät-Ausstellung, an deren Zustandekommen der frühere Kustos des Museums, Herr W. D. Vivié, ein wesentliches Verdienst hat, bilden die Speisegeräte, welche durch die reichen Spezialsammlungen der Herren R. Zschille in Großenhain, Johannes Paul in Hamburg, sowie durch Objekte der Sammlungen Figdor in Wien, von Lanna in Prag, dem Kunstgewerbe-Museum in Dresden und der Petermandl-schen Sammlung der Fachschule für Eisen- und Stahlindustrie in Steyr in allen Stufen ihrer historischen und künstlerischen Entwickelung vorgeführt sind. So volkstümlich das Speisegerät in unsern Tagen ist und so sehr es in alle Volksschichten und bis in deren entlegenste Kulturausläufer vorgedrungen ist, so verhältnismäßig jung ist seine vollständige Anwendung. Erst mit der Wiedererweckung antiken Geistes wendeten sich auch die Tafelsitten. Das Aufnehmen der festen Speisen mit der bloßen Hand wurde mehr und mehr zurückgedrängt und die Gabel aus ihrer Abgeschlossenheit in der Küche herausgeholt, um jedem Tischgenossen vorgelegt zu werden. Die Gabel tritt am spätesten in allgemeinen Gebrauch, Messer und Löffel gehen bis in die frühesten Völkeranfänge hinauf, in welchen Zeiten dem ersteren der Feuerstein das Material und die Schneide bot, dem letzteren aber in der hohlen Hand das Vorbild gegeben war. Die Völker mit einer Halbkultur und die ohne jede Kultur bildeten den Grundtypus des Löffels vielleicht am reinsten aus. Im Verlaufe der Entwickelungsgeschichte wird der Löffel bald mehr sakrales, bald mehr profanes Gerät, Schale und Stiel wechseln ebenso oft ihre Ausbildung. Spezifisch künstlerisch gestaltet wird bis zur Renaissance nur der ägyptische Löffel; die stilisirten natürlichen Pflanzenformen, oft auch figürliche Darstellungen in der mehr ins Flächenartige als ins plastisch Runde übergehenden Darstellungsweise, welche für die frühesten Künste so charakteristisch ist, verzieren den breiten, flachen Stiel, während die Laffe ohne Schmuck, bisweilen aber auch mit einem schlichten Randmotiv verziert ist. Diese hervorragende Ausbildung des Löffels wird erst in den Jahrhunderten nach dem Mittelalter wieder aufgenommen und zwar vornehmlich in den Holz- und Elfenbeinschnitzlöffeln. Das Mittelalter selbst verwendet den Löffel als Profangerät, seltener als Altargerät öfter zum Mischen des Weines beim Abendmahl und zur Entnahme der Hostie aus dem Ciborium. In den Luxuszentren der burgundischen und französischen Fürstenhöfe war der Löffel als selbständiges Gerät um die Wende des Mittelalters und im Ausgang der Renaissance Gegenstand künstlerischer Ausbildung, welche Goldschmieden und Elfenbeinschnitzern, Emailleuren und Kristallschleifern von hoher Kunstfertigkeit verdankt wird. Die Sammlung Zschille enthält einen aus der Felixschen Sammlung übernommenen Löffel in Limoges-Email in Grisaillemalerei mit leichten farbigen Tönen und Goldauflichtung, eine meisterhafte, dem Jean Courtoys zugeschriebene Arbeit. Die dreifigurige mythologische Komposition der Schale ist von edler Zeichnung und wirkungsvoller Modellirung. Die Zeichen der Lilie, des H und der verschlungenen drei Halbmonde deuten auf Henri II. und Diana von Poitiers.

Das Messer, das nach den Vasenbildern bei den Griechen schon früh von jedem einzelnen Tischgenossen gebraucht war, in Rom

aber angeblich erst gegen das Ende der Republik aus Bithynien eingeführt wird, wird als Tischgerät im Mittelalter von den Mönchen in St. Gallen erwähnt, kommt aber auch erst mit der Renaissance in allgemeinen Gebrauch. Eine eigene Anwendung fand es in früheren Zeiten in den Refektorien der Klöster, wo es dem Tafelpräses dazu diente, das Zeichen zu den nedicat trinus et unus!", auf der andern Seite das Dankgebet: „Gratiarum actio, pro tuis deus beneficiis gratias agimus tibi!" enthält.

Das jüngste, für jeden einzelnen Tischgenossen in allgemeinen Gebrauch genommene Speisegerät, die Gabel, tritt auch erst mit der Renaissance in größerer Verbreitung auf. Wenn auch das Altertum und das Mittelalter ver-



Silberne Löffel. Sammlung Paul.
Deutschland 17. Jahrh. — Italien 17. Jahrh. — Deutschland 17. Jahrh.

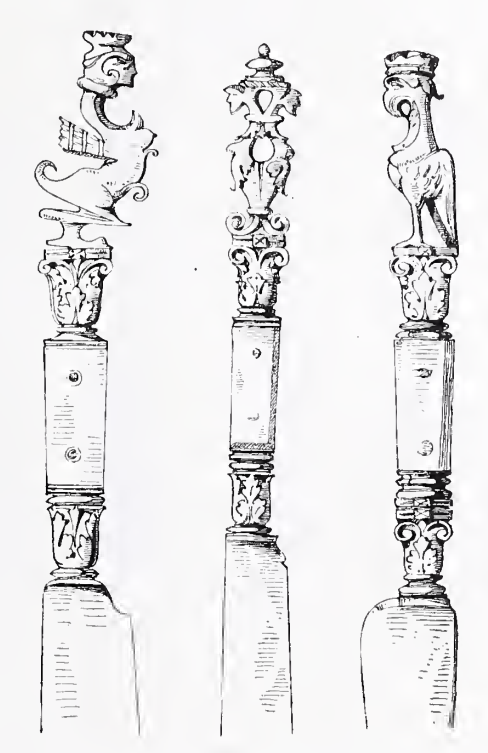
Gebeten zu geben, die den Mahlzeiten vorangehen und folgen. Dieser Gebrauch wurde in der Ausstattung des Messers in charakteristischer Weise dadurch angedeutet, daß beide Seiten der Klinge mit Musiknoten und den untergelegten Worten eines Segensspruches und eines kurzen Dankgebetes versehen sind. Die Petermandlsche Sammlung hat ein Messer gesendet, welches auf der einen Seite den Segen: „Benedictio mensae quae sumpturi sumus be-

einzelten Gebrauch von ihr machten, wenn auch einzelne fürstliche Höfe des 13. und 14. Jahrhunderts sich ihrer schon bedienten, um Früchte und Süßigkeiten zum Munde zu führen, so wurde sie volkstümlich doch erst im 16. Jahrhundert, freilich nicht ohne daß ihre Anwendung von klerikalen Puritanern im Anfang als sündhafter Luxus heftig bekämpft wurde, wie aus dem Kloster St. Maur in Frankreich berichtet wird, wo ihre Einführung erregte Kontroversen

zwischen den ältern und jüngern Mönchen veranlaßte, weil erstere dem alten Brauche nicht entsagen wollten. Man nimmt die Einführung des allgemeinen Gebrauches der Gabel aus Italien an, nach England soll sie 1608 von Th. Corgate von dort eingeführt worden sein.[1])

Infolge der verhältnismäßig späten Einführung des dreiteiligen Eßbestecks datiren die Objekte der meisten Spezialsammlungen von Speisegeräten höchstens bis in die Zeiten der Renaissance zurück: die Sammlung Zschille dagegen besitzt einige kostbare Stücke aus der Frühzeit des Mittelalters, darunter besonders ein Vorschneidemesser mit Elfenbeingriff, Venedig 13. Jahrhundert, ein vermutlich normannisches Messer des 12. Jahrhunderts mit Elfenbeingriff, eine weibliche Figur mit langem, faltenreichem Gewand darstellend, und aus dem Ausgang des Mittelalters, Burgund, 15. Jahrhundert, eine Perle: ein Messer in Eisen geschnitten und vergoldet, dessen Griff in die frei geschnitte Halbfigur eines schildhaltenden Knaben mit langem Haar endigt.

Die Renaissance hebt mit einer ungemein feinen Ausbildung des Speisegeräts an und hinterläßt an ihm die Eindrücke der verschiedenen Epochen der Früh-, Hoch- und Spätrenaissance. Die strenge, florentinische Frührenaissance giebt dem Heft der Messer und Gabeln die strenge, geschlossene, lang gezogene trapezförmige Gestalt, mit einer ebenso streng in der Linie gehaltenen Bekrönung, gewöhnlich halbkreisförmig mit dem Motiv der Palmette, oft auch in unsymmetrischer Weise in eine auf ihre breite Basis gelegte Volutenkonsole endigend. Die Füllung ist oft durch ein vergoldetes Band in zwei Felder geteilt, von welchen das eine in flachem Relief, das andere in Niello Waffentrophäen und Wappenschilde in ornamentaler Anordnung zeigt; die Profilirung ist äußerst gering (Koll. Paul Nr. 90, 101, 106, 107 2c.). Die Hochrenaissance geht weiter; das Heft erhält starke Cäsuren, starke und reiche Profile und eine mächtige Bekrönung, gewöhnlich eine auf einem korinthischen Kapitäl frei sitzende Sphinx. Die Klinge wird an der Wurzel geätzt und vergoldet, an Stelle der Niellofüllungen des Heftes treten Perlmutterplatten (Koll. Paul Nr. 2, 3, 4, 30—40, 86, 87, 99, 108 2c., Koll. Zschille siehe die Publ. v. Pabst). Die Spätrenaissance macht ihren Einfluß in der häufigeren Verwendung des Kartuschenmotivs und der freieren, figürlichen Komposition geltend. Sie wendet schon das Vorbild für die Form des Heftes nach Theobald de Brie an (Koll. Paul Nr. 26, 27, 75, 87, 116 2c.). Frankreich wahrt sich in der Ausbildung des Eßgerätes, gegenüber der sonstigen Abhängigkeit von Italien, eine gewisse Selbständigkeit (Anklänge an italienische Formen nicht ausgeschlossen, Koll. Paul Nr. 1). Die



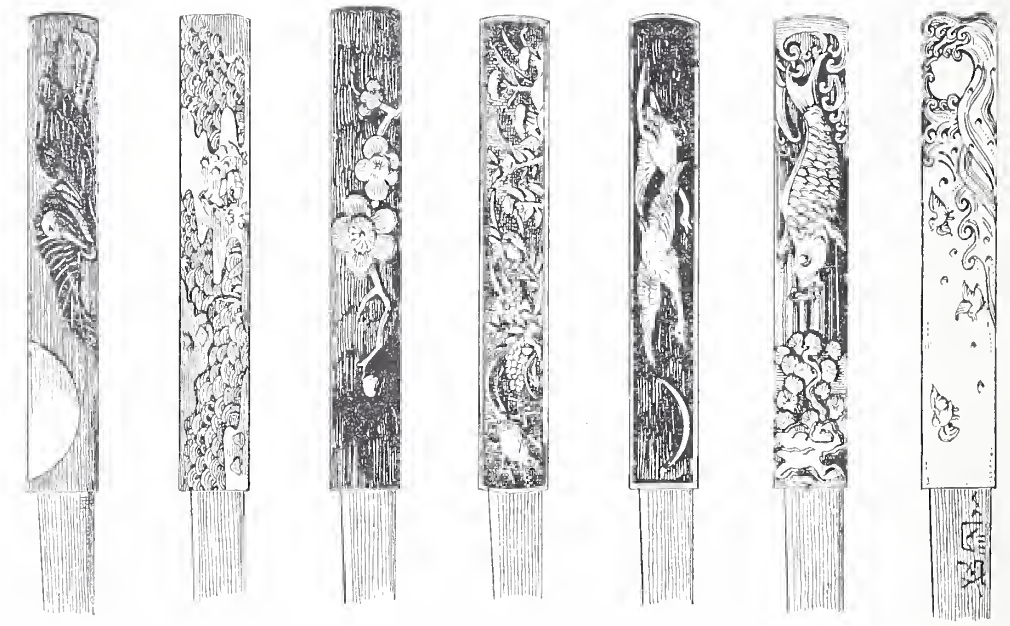
Italienische Messer 16. Jahrh. Sammlung Paul.

Griffe sind oft vierkantig mit erweiterter, reich durchbrochener Bekrönung; die Flächen des Heftes reich gravirt nach Theobald de Brie in meist figürlichen Darstellungen. Mit dem Ausgange des 17. und während des 18. Jahrhunderts treten die naturalistischen, barocken Formen auf, welche dem französischen Gerät in seiner aufdringlichen Ausstattung bei geringem künstlerischen Gehalte (fabrikmäßige, gepreßte oder gegossene und vergoldete Ornamente) eine Sonderstellung verleihen. Das Dresdener Kunstgewerbe-Museum, sowie die Sammlungen Figdor und v. Lanna haben schöne Stücke dieser Art zur Ausstellung gebracht.

Im 17. Jahrhundert sind die Löffel deut-

1) S. im übrigen A. Pabst in dem Werke Die Kunstsammlung des Herrn Richard Zschille in Großenhain. II. Besteckſammlung (Berlin, Bette, 1887).

scher Provenienz besonders reich in der Ausschmückung des Stieles. Sehr häufig krönt denselben eine Engelsgestalt oder die Figur der Maria mit dem Kinde, während Engelsköpfe mit Emblemen und Kartuschen den Stiel umgeben. Das Material ist Holz, Zinn, Elfenbein, Silber, Gold, Kristall und die verschiedenfarbigen Achate, die letzten beiden Materialien mit Gold und Silber reich montirt. (S. die Pabstsche Publik der Sammlg. Zschille.) Der Löffel macht noch lange eine Ausnahme von der gleichmäßigen künstlerischen Durchbildung aller Teile des dreiteiligen Bestecks, in der späteren Zeit schließt auch er sich der Ausbildung von Gabel und Messer an und erhält mit ihnen gleichen Griff, entweder Porzellan, Email oder Filigran oder Kombinationen von letzteren, seltener Bernstein. Dieser findet häufigere Verwendung bei den zweiteiligen Bestecks, wo seine Transparenz und Leuchtkraft dazu benutzt wird, schön gearbeitete weiße Reliefs, die auf die Backen des Geräts aufgelegt werden, durchscheinen zu lassen. Der Griff endigt gewöhnlich in einen geschnittenen Kopf, der in seinen einzelnen Teilen, in Gesicht, Augen, Haaren &c. nach Art der römischen polylithen Statuen mit verschieden gefärbtem Bernstein eingelegt ist; den Übergang in die Klinge bildet eine reiche, oft durchbrochene und emaillirte, metallne Zwinge. Reiche Beispiele in den Sammlungen Zschille, Paul (Nr. 81, 42, 32, letzteres eine Augsburger Arbeit des 17. Jahrhunderts) und im Nordböhmischen Gewerbe-Museum, diese mit Bernsteingravüren. Das 17. und 18. Jahrhundert traten mit einer ganzen Reihe von Materialien für die Hefte der Bestecke auf: Schildpatt, Perlmutter, Hirschhorn, Glas, Porzellan geben das Material zu reizvollen Bildungen. Besonders das Meißner Porzellan, als ein stilistisch hier sehr wertvolles Material, findet in reichster Ausstattung mit Malerei und Vergoldung Verwendung; prächtige Exemplare in den Kollektionen von Launa und Figdor. Auch launigen Einfällen giebt die Ausstattung des Speisegerätes statt, so werden in die natürliche Bildung von Rehkronen Köpfe in lustigen und traurigen Gesichtsausdrücken eingeschnitten. Mit zu den prächtigsten Geräten zählen die Bestecks in Köchern aus jenen Zeiten, da jeder Gast das Speisegerät selbst mitbrachte. Köcher und Besteck erfreuen sich hier einer gleich liebevollen Behandlung und kostbaren Ausstattung. (Koll. Zschille, Nr. 214—233, 59, 60, 66 &c. bei Pabst.)



Japanische Messergriffe.

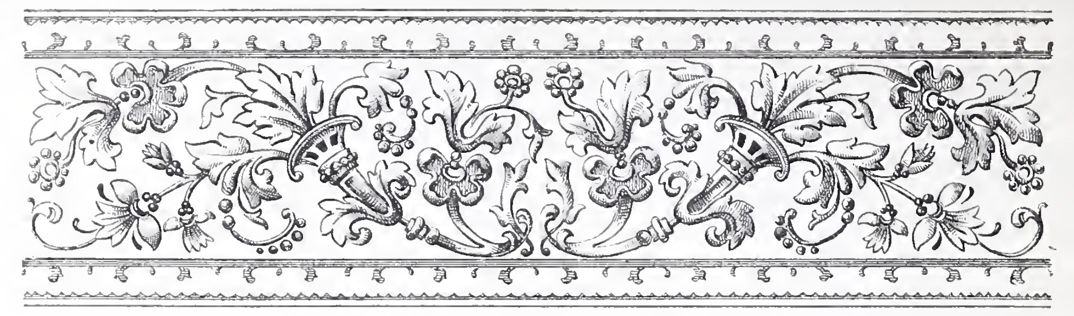
Der Erzeugnisse des Orientes wegen ergänzend für die Ausstellung ist die der k. k. Fachschule für Eisen- und Stahlindustrie in Steyr einverleibte Petermandlsche Sammlung. In ihr ragen besonders hervor eine indische Keule mit gebogener Klinge, und den symbolischen Tiergestalten des Elefanten und Löwen als Zeichen der Klugheit und Stärke, mit Orna-

menten in Silbertauschirung; ein Fakirdegen mit silbertauschirten Blumenornamenten, ein Köcher aus Korea mit Türkisen und Korallen, ein Tscherkessengiftdolch mit durchbrochener, kantiger, im Querschnitt profilirter Klinge, ein armenischer Dolch u. s. w.

Eine besonders eigenartige und reizvolle Kollektion ist die der japanischen Messer, von Johannes Paul in Hamburg. In diesen an sich unbedeutenden Metallgegenständen zeigt sich die ganze hervorragende Kunst des Japaners, sein Genie und seine unendliche Geduld. „Sa vraie gloire, c'est le métal" sagt Paul Mantz von Japan. Die Japaner bearbeiten die Metalle mit einer seltenen Geschicklichkeit; die Ciselüren der kleinsten Gegenstände sind mit einer Genauigkeit, einer Feinheit und unendlicher Liebe gemacht, wie nirgend ihres gleichen getroffen wird.

Verfolgt man die Messer der Ausstellung im speziellen, so haben die Klingen meist geraden Rücken, bisweilen auf ihrer Fläche eine Dekoration von Schriftzeichen, oft auch gravirte Darstellungen im Charakter jener der Hefte. Als besonderes Merkmal ist hier anzuführen, daß die letzteren nur einseitig dekorirt sind, die zweite Seite völlig glatt ist oder nur den Namen des Künstlers enthält. Das Material des Griffes ist meistens Eisen, bisweilen Kupfer, Messing, gewöhnliche Bronze, silberhaltige Bronze (Shibuetschi), Goldbronze (Shakudo), seltener Holz oder Bein. Beim Dekor treten zu diesen Materialen noch Gold und Silber, verschiedene Legierungen, sowie die verschiedenfarbigsten Bronzen hinzu. Der Gegenstand der Darstellung ist äußerst mannigfaltig und gleich jenem der paysage intime meistens einem intimen Moment der Natur entlehnt, seltener sind figürliche Darstellungen. Fledermäuse unter der Mondsichel, in Gold, blauer Bronze und Silber; die Mondsichel über einer Wiese emporsteigend, in Silber und Silber-Gold-Legirung; die Mondscheibe in Meereswellen untergehend, Brandungswellen und Strandvögel, die Einlagen von Kupfer, Gold und Silber; Herbstblumen aus zweifarbigem Golde; eine Spinne und Libelle in Gold und Goldbronze; ein kupfervergoldeter Kranich auf gravirter Fichte, Pflaumenblüten in Eisen geschnitten, Kuckuck im Regen über einen mit Blumen umstandenen Bach fliegend, gravirt, geschnitten und mit Einlagen von vergoldeter Bronze und von Silber, Flußlauf, auf welchem Päonienblätter schwimmen, in Eisen geschnitten und tauschirt, Blumen und Insekten in Gold-, Silber- und Bronzeeinlage, Raben auf einem kahlen Baum und Silberreiher im Schilf, vermittelst Einlagen aus verschiedenem Metall dargestellt, Eisvogel einen Fisch fressend: das sind die höchst reizvollen und anziehenden Naturmotive je eines Heftes, in einer gleich reizvollen Technik wiedergegeben. Daneben kommen auch Genrescenen vor: Ein Komödiant ladet einen Vornehmen (Daimio) unter Vorzeigung einer Trommel zum Besuch der Theatervorstellung ein; ein Landmann spielt die Flöte, ein Ochse und Geräte zur Rechten, sein Sonnenhut links, oder der Glücksgott Hotei freut sich über die Mondscheibe, die im Wasser wiederspiegelt. Wieder andere Messer tragen Fächer, Wappen, Embleme rc.; dabei durchlaufen diese Darstellungen alle Stufen, von der Gravirung bis zum Flach- und Hochrelief. Oft ist das Heft am Rande von einer feinen hellen Linie umgeben, innerhalb welcher sich die Komposition bewegt, oft aber auch fehlt diese. In diesen kleinen, unscheinbaren Geräten äußert sich oft ein feineres Teil japanischen Kunstsinnes und Kunstverständnisses, als in manchem großen Prachtstück. Es ist vielleicht gerade der beschränkte, unbedeutende Raum, welcher der künstlerischen Phantasie möglichste Berechnung und Prägnanz vorschreibt und sie daher zwingt, mit wenig Mitteln möglichst viel zu sagen. Die Messer dieser Kollektion umfassen einen Zeitraum vom 16. bis Anfang des 19. Jahrhunderts.

Die Ausstellung zeigt, daß das Eßgeräte, so unscheinbar es an sich ist, zu den Zeiten der Herrschaft der Kunst und bei den Völkern einer hochentwickelten Kultur immer der höchsten Kunst teilhaftig wurde, durch welche sich auch dieses Geräte harmonisch in den von der Kunst geadelten Haushalt einfügte.



Applikationsarbeit 17. Jahrh. Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei.

X.

Faiencefabriken zu Nürnberg.

Von Arthur Pabst.

Mit Abbildungen.

August Demmin hat im „Guide de l'amateur de faiences et porcelaines“ zuerst auf eine Faiencefabrik zu Nürnberg aufmerksam gemacht, (4. Aufl. 1877 I S. 260 ff.) deren Geschichte er auf Grund von Mitteilungen des Stadtarchivars von Nürnberg Dr. Lachner, von ihrer Gründung bis zur Auflösung im Jahre 1850 kurz verfolgt. Auch führt er einige mit Sicherheit jener Fabrik angehörige Stücke an, ohne Abbildungen oder Marken derselben zu geben. Kurz wiederholt und ein wenig genauer sind die Angaben von Essenwein im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit XXIV (1877) S. 67 ff., auch hier ohne Abbildungen und Marken.

Im Ganzen ist durch die genannten Untersuchungen die urkundliche Geschichte der Fabrik festgestellt; im Folgenden soll dieselbe an der Hand erhaltener Denkmäler erweitert und illustriert werden.

Die Fabrik, welche sich in der Karthäusergasse zu Nürnberg gegenüber dem jetzigen Germanischen Museum befand, wurde im Jahre 1712 gegründet. Sie nannte sich auf den gleich zu erwähnenden Urkunden „eine Porcelaine-Fabrique,“ obwohl sie bis an ihr Ende ausschließlich Faience und zwar blau-weiße Faience verfertigt hat: ein im vorigen Jahrhundert oft vorkommender Gebrauch. Begründer der Fabrik waren zwei Männer sehr ungleichen Alters: Christoph Marx und Johann Konrad Romedi. Die drei wichtigsten Dokumente zur Geschichte dieser Fabrik, deren zwei: große ovale Faienceplatten (0,56 m hoch, 0,45 m breit) mit den Portraits jener beiden Männer in Blaumalerei, wir auf unserer Tafel reproduzieren, besitzt das kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Die Platten sind von einem schmalen Rundstab mit wenig Ornament umrahmt; die Porträts sind flott mit dem Pinsel hingeworfen, der Hintergrund offenbar sehr schnell gestrichen: die Lichtdrucktafel wird auch diesen technischen Einzelheiten gerecht. Auf der Rückseite trägt jede der beiden Tafeln eine Inschrift, welche bereits Demmin überaus fehlerhaft publiziert hat; aus ihm ist sie dann in andere Markenbücher übergegangen. Eine bessere Umschrift findet sich bei Essenwein a. a. O.; hier die erste zuverlässige. Das Porträt des alten Mannes (rechts auf der Tafel) zeigt folgende Inschrift:

Herr
Christoph Marx Anfänger
dieser alhiesigen Nürnbergischen Porcelaine Faberique Aňo 1712 Aetatis suae 60.
Georg Michael Tauber
Pinxit
aetatis suae 20
♀ d. 22 November Anno 1720.

Auf der Rückseite der Platte links steht:

Herr
Johann Conradt Romedi
Anfänger dieser alhiesigen Porcelaine Faberique
A 1712
In Gott verschieden A 1720 aetatis suae 16½
Nürnberg.
Georg Michael Tauber. — Bemalht (sic!)
Aňo 1720
♀ d. 22 November.

Das dritte wichtige Dokument der Fabrik ist eine Gedenkplatte von Faience, ursprünglich quadratisch (0,24 m) jetzt mit abgeschrägten Ecken, bestimmt, irgendwo eingemauert zu werden, wie die jetzt abgeschlagenen Ansätze an der Rückseite beweisen. Ein breiter Rand mit Akanthus umrahmt die Platte; in der Mitte zeigt ein ovales Feld das Wappen der Familie Romedi (2 gegeneinander gekehrt stehende Löwen, der eine mit Schild und Hellebarde, der andere mit erhobenem Schwert — vergl. Abb. 1) mit folgender Umschrift:

Herr Johann Conrad Romedi Anfänger dieser alhiesigen Porcelaine Faberige Año 1712 in Gott verschieden. A 1720 Aetatis suae 16 ½ Jahr.

Ein anscheinend ähnliches Stück (plaque en faience à émail stannifère blanc) besitzt Demmin; es zeigt das Wappen der Familie Marx mit der Umschrift (Demmin I S. 262):

Herr Christoph Marx, Anfänger der allhiesigen Porcelaine Fabrique natus 1660, den 25 Decemb. denatus anno 1731 den 18 März.



Fig. 1. Faience-Teller aus der Fabrik von Romedi in Nürnberg.
Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Wir ersehen aus diesen vier Denkmälern daß im Jahre 1712 zu Nürnberg eine Porcelaine-Fabrique begründet wurde, — es ist stets von dieser alhiesigen Fabrik die Rede — begründet von zwei Männern, deren einer damals 52, der andere kaum 9 Jahre alt war; letzterer kann also wohl kaum ernstlichen Anteil an der Gründung, wie überhaupt an dem Betrieb gehabt haben, denn er starb bereits im Jahre 1720; kurz nach seinem Tode, noch in demselben Jahre ist das uns erhaltene Porträt gemalt. Im Wesentlichen wird also die Fabrik von Marx geleitet worden sein, der im Jahre 1731 im Alter von 71 Jahren starb. Zugleich lernen wir einen Maler, wir dürfen wohl aus dem Umstand, daß sich die Besitzer der Fabrik von ihm porträtieren ließen, annehmen, den tüchtigsten der Fabrik kennen: Georg Michael Tauber, damals (1720) 20 Jahr alt.

Man hätte also anzunehmen, daß die Fabrik ein Kompagniegeschäft gewesen sei, und müßte auch erwarten, daß ihre Erzeugnisse in entsprechender Art bezeichnet seien. Bis vor kurzem war aber an derartigen Produkten nur

eines mit vollem Namen bezeichnet bekannt und zwar aus der Zeit nach dem Tode des Mitbegründers Romedi: ein Faience-Glocke im Museum zu Sèvres bezeichnet: „Christoph Marx, Johann Jacob Mayer, der H. Reichs-Stadt Nürnberg 1724. Ströbel.“ [1])

Da erwarb vor einigen Jahren das Kunstgewerbe-Museum in Berlin einen Teller, welcher für die Geschichte der Fabrik von großer Bedeutung ist. Der Teller (Fig. 1) zeigt in Blaumalerei in reichster ornamentaler Umrahmung das Wappen der Romedi, mit der Jahrzahl 1716 und die Buchstaben S. R., ist also für ein Mitglied der Familie gefertigt; auf der Rückseite trägt er als Marke:

R.

Ob diese Marke allein und wie lange als Fabrikzeichen gegolten hat, ob daneben etwa auch Chr. M. oder eine ähnliche Marke im Gebrauche war, ist vorläufig nicht zu entscheiden.

1) Demmin I, 263; unvollständig; Jaquemart, hist. de la céram. S. 561. — beiden Lesungen ist nicht recht zu trauen. Bei Demain fehlt der Name Ströbel.

Nach 1720 finden wir auf der eben erwähnten Glocke neben Christoph Marx einen Johann Jakob Mayer — als Mitbesitzer? — genannt, während Ströbel, der auch sonst vorkommt, als Maler anzusehen ist. Allerdings müßte, um dies sicher auszumachen, eine ganz zuverlässige Kopie der Inschrift vorliegen; es ist wohl auch denkbar, daß Mayer Besitzer der Glocke war, zumal die Fassung der Worte „der H. Reichs-Stadt Nürnberg“ keinen rechten Sinn giebt.

Christoph Marx starb 1731; nach seinem Tode finden wir einen Johann Andreas Marx, vielleicht den Sohn von Christoph, als Porcelaine-Fabrikanten; das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe besitzt einen sehr schönen blau gemalten Teller (Fig. 2) mit der Bezeichnung:

J·A·Marx.
1735.

Das wichtigste bisher bekannt gewordene Stück dieser Gruppe jedoch besitzt wiederum das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Es ist ein



Fig. 2. Faience-Teller aus der Fabrik von J. A. Marx in Nürnberg. Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg.

cylindrischer Faience-Humpen, (0,28 m hoch) blau gemalt auf blauem Grund, mit der Darstellung einer Wochenstube nach einem süddeutschen Kupferstich. Im Innern des Henkels trägt dieser Humpen die Inschrift

∴ Joh: Andr: Marx. A 1725 ∴

am Boden die Marke

J: A: M:

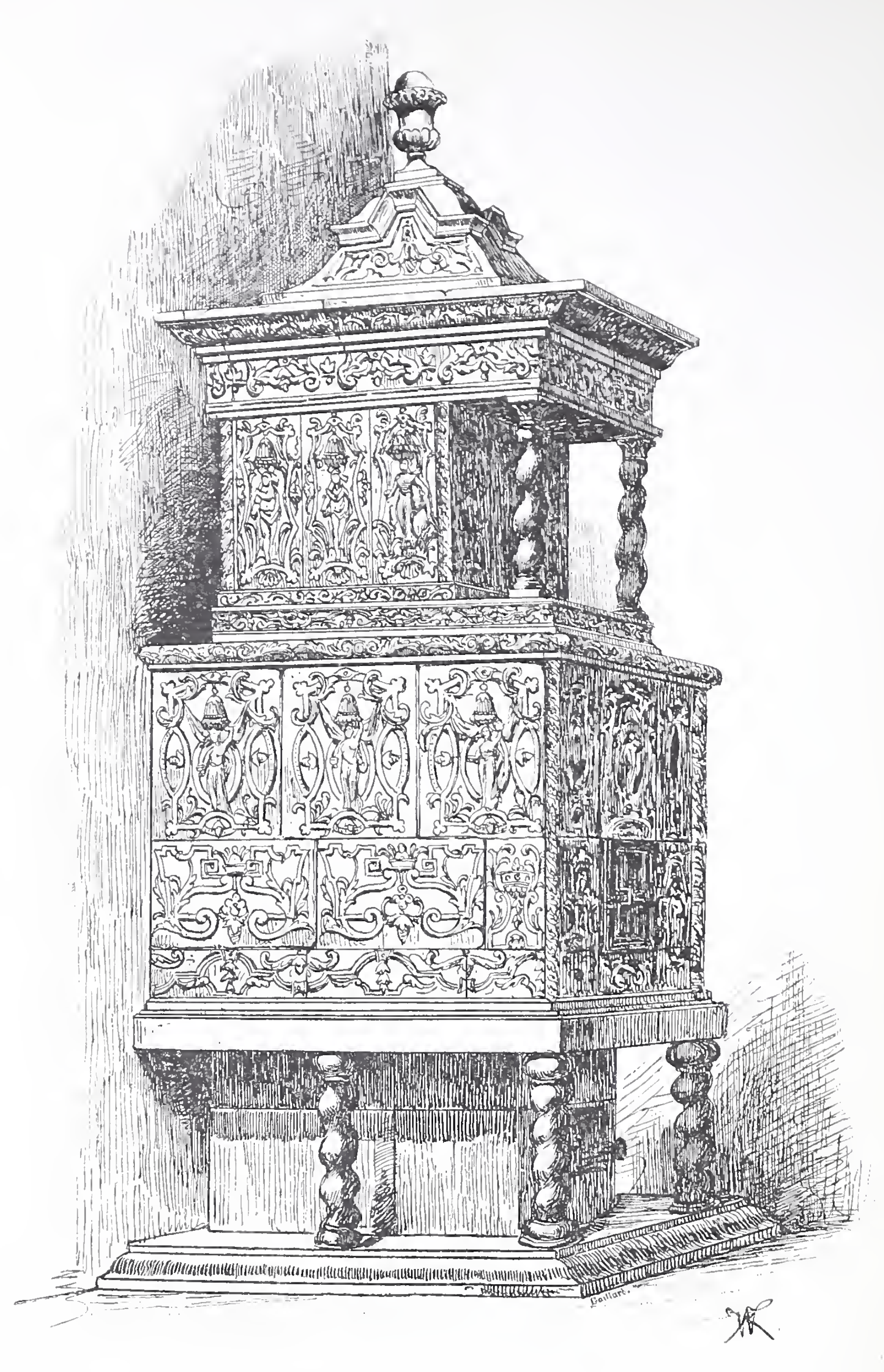
welche durch erstere ihre Lösung findet. Die Jahreszahl in der Henkelinschrift ist nicht ganz deutlich, doch wird man nach der Marke des Tellers 1735 zu lesen haben.

Durch obige Darlegungen sind zwei Marken einer wichtigen Nürnberger Faiencefabrik festgestellt und gelöst, es werden sich sicherlich nun weitere Stücke diesen Fabriken zuweisen lassen. Es ist aber dadurch auch die angebliche von Jacquemart eingeführte, schon von Demmin bezweifelte Existenz einer Weichporzellanfabrik in Nürnberg endgiltig beseitigt. (Jacquemart l. c.; Demmin II S. 1043), da die beiden hier publicirten Platten mit die Porträts Faiencen und nicht Weichporzellan sind.

Was die Erzeugnisse der Werkstätte angeht, so zeigen die Porträts einen schönen weißen Grund und kräftiges sattes Blau der Malerei. Darin stimmen mit ihnen wie auch im äußeren vier ovale Platten gleicher Form und Größe überein, welche mit den Brustbildern der vier Evangelisten bemalt sind. Sie rühren offenbar von derselben Hand, wie die Porträts, her, stimmen durchaus mit ihnen überein: wir dürfen auch in ihnen Werke des Malers G. M. Tauber sehen und sie etwa gleichzeitig den Bildnissen setzen. Marke oder Inschrift ist nicht vorhanden. Auch der Teller mit dem Wappen der Romedi zeigt noch ziemlich weißes Email und dunkles Blau. Dagegen findet sich auf der erwähnten Gedenkplatte desselben schon das bläuliche Email, welches als eine charakteristische Eigenschaft der Nürnberger Faiencen gilt; der Krug mit Marke und Inschrift am Henkel zeigt völlig blauen Grund. Arbeiten dieser Art würden ohne Marken kaum einer bestimmten Fabrik in Nürnberg zugeschrieben werden können: daher wird obiger Beitrag zur Kenntniß und Lösung dieser Marken Freunden der Keramik und Sammlern gewiß willkommen sein.



Von einer Rüstung in der Armeria zu Madrid.



Nürnberger Ofen des 17. Jahrhunderts.

Der grün glasierte Kachelofen, ohne Fuß bis zur Oberkante des Gesimses 1,7 m hoch, stand bis zum Jahre 1874 in einem Privathause in der innern Stadt Nürnberg, wurde dann nach dem Bergau-Schlößchen bei Nürnberg versetzt, bei dieser Gelegenheit für Steinkohlen eingerichtet, mit modernen Thüren rc. versehen. Der Ofen ruht auf einem eisernen Gestell mit drei gewundenen Säulen aus Messing als Füßen. Die in Flachrelief ausgeführten Ornamente der Kacheln sind vortrefflich komponiert und mit künstlerischem Sinn modelliert. Die größern Kacheln sind 35 × 40 cm groß. Die Bekrönung besteht aus einem Stücke.



Von einer italienischen Truhe des 16. Jahrhundert.

Aus den sächsischen Archiven.

Von Cornelius Gurlitt.

III.*)

Goldschmiede des 16. Jahrhunderts am sächsischen Hofe.

Jäger, Jonas, Goldschmied zu Augsburg, schlug am 30. Nov. 1584 ein neues Goldwaschwerk zum Ankauf vor (Kop. 492, Fol. 336).

Jamitzer, Wenzel, über seine Beziehungen ist im Kunstgewerbeblatt I, S. 51 gehandelt.

Italianus, Matteus, Goldzieher, erhielt am 13. Mai 1570 von der Gemahlin Kurfürst Augusts, Anna, eine Empfehlung an ihren Bruder, den König von Dänemark, weil er „als ein frembling vnd künstler“, nachdem er bei ihr etliche Jahre gearbeitet habe, wieder nach Dänemark zurückkehren wolle (Kop. 356[a], Fol. 441).

Köhler, Stentzel, Goldschmied aus Schneeberg, lieferte für eine Kirche 1554 etliche Kirchenkleinodien, welche Eustachius von Harrach stiftete, jedoch nicht bezahlte. Am 20. Dez. 1567 bittet er den Kurfürsten ihm zu seinem Gelde zu verhelfen (Kop. 345, Fol. 87).

Kramer, Hieronimus, Juwelier aus Dresden(?), wurde am 1. Febr. 1575 als „jubilir“ bestallt und soll als solcher Geschmeide kaufen und schätzen, damit der Kurfürst durch solches Kaufmannsgut nicht übervorteilt werde (Bestall. 1575, Loc. 33342, Fol. 345). Am 15. März 1578 erhielt er auf seine Bitte 200 Fl. Vorschuß (Bestall. 1576—81, Loc. 33342, Fol. 542), am 16. Sept. 1592 bittet er abermals um Vorschuß (Kammersachen 1591/2, III. Teil, Loc. 7297, Fol. 160), 1592 berichtet er über Edelsteinpreise (Kammersachen 1591/2, III. Teil, Loc. 7297, Fol. 427), 1595, am 31. Okt. schätzt er eine Arbeit des Hans Dürr ab (Kammersachen 1595, Teil IV, Loc. 7303, Fol. 126).

Kriebel, Valten, Goldschmied zu Freiberg, erhielt am 20. März 1588 98 Fl. für Erzstufen mit in Silber gefertigten und vergoldeten Füßen und Schmelz (Invent. 1541 bis 1662, Loc. 8694). Er hatte 1591 Schwierigkeiten das Meisterrecht zu erlangen (Kop. 573, Fol. 21), so daß der Kurfürst am 10. Okt. befahl, ihn nicht mutwillig in seinem Handwerk zu stören (Kop. 558, Fol. 253).

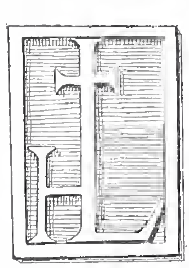
Kühn, Peter, Goldschmied, erhielt am 22. Febr. 1589 den Rest „was das sylberne regiment vber die 500 Fl., die Hanß Klauß Rußwurm, stadthaubtmann zu Dreßden, dartzu empfangenn, gestehet 8 Fl. 11 Gr.“ ausgezahlt (Invent. 1541—1662, Loc. 8694). Die Sachlage, welche dieses Schreiben berührt, ist mir nicht klar.

Lehmann, Gregor, Goldschmied zu Dresden, verkauft 1586 sein Haus, weil der Grund desselben zum Stallhofbau verwendet werden soll (Stall- und Harnischkammerbau 1586/9, Loc. 4452, Fol. 1).

Lencker (Lenck), Hans, Goldschmied zu Nürnberg. Diesen schon als hervorragend bekannten Meister habe ich im Dresdener Hauptstaatsarchiv zwei Mal genannt gefunden. Am 23. Febr.(?) 1572 erhielt Büchner den Auftrag, Lencker von Nürnberg nach Dresden mitzubringen. Derselbe hatte ein perspektivisches Kunstbuch nebst den zugehörigen Instrumenten eingesendet, welches der Kurfürstin Anna sehr gefallen hatte. Diese trug „nicht einen geringen lust vnd naigung zu solcher reißkunst“, da sie nach seinen Angaben leicht zu erlernen sei (Kop. 367, Fol. 428). Lencker kam wirklich nach Dresden. Aber der Graf von Gerkau, Kastellan zu Posen, hatte bei ihm einen Streitkolben oder ein Zepter von schönem Jaspis bestellt, den er nun, da Lencker an der Arbeit verhindert war, bei Beuntter machen lassen wollte. Die Kurfürstin selbst bat den Grafen am 29. Mai 1572 schriftlich die Arbeit bei Lencker

*) Vergl. Kunstgewerbeblatt II, S. 19 ff.

zu belassen (Fol. 434). Wenn auch die Kurfürstin selbst nicht Unterricht in der Perspektive nahm, so doch ihr Sohn, der nachmalige Kurfürst Christian I. Das königl. Kupferstichkabinet zu Dresden besitzt einen Band, welcher bezeichnet ist: „Perspectif-Buch, darinnen ordentlich zu befinden die Stücke, welche der Durchleuchtige Hochgeborne Fürst vnndt Herr, Herr Christianus, Hertzock zu Sachsenn &c. auf Hansenn Leuckers, Burgers zu Nurnbergk untherthenige vnterweisung vonn dem letzten tagk Februarij des 1576 Jars ahn vor sich mitt eigner Handt gerissen". Dasselbe enthält perspektivische Zeichnungen in schulmäßiger Fortentwicklung, in Tusche, Blei und Rötel. Scheinbar wurde dem Prinzen die Sache sehr leicht gemacht, indem er Originalblätter durchstach und dann auszeichnete. Als Vorlagen wurden schließlich die zerlegbaren Modelle von Bauten verwendet. So glaube ich den Grundriß des Schlosses Rothwernsdorf bei Pirna in einer Zeichnung wiederfinden zu können. Bekanntlich lieferte Leucker 1574 für Herzog Albrecht V. ein silberbeschlagenes Gebetbuch und gab ein inzwischen sehr selten gewordenes Werk „Perspectiva", Nürnberg 1571, gedruckt bei Dietrich Gerlatz, heraus, welches er dem Kurfürsten Pfalzgraf Friedrich widmete. In der Vorrede desselben sagt er, er habe schon am 25. Okt. 1567 ein „Traktätlein" über die Perspektive herausgegeben und sei durch den pariser Professor P. Ramus sowie durch Friedrich Reisener zur Fertigstellung des neuen veranlaßt worden. Das Werk erschien erst 1572, weil Leucker einzelne Blätter nach Fertigstellung des Druckes der übrigen noch hinzufügte. Eine Anzahl Holzschnitttafeln, darunter der prächtig ornamentirte Titel, ferner 21 Kupferstiche schmücken das Werk. Letztere geben verwickelte Figuren, Linienspielereien in Perspektive wieder, namentlich aber lateinische Lettern in allen möglichen Verkürzungen. Von künstlerischem Wert ist das erste Blatt, welches einen reizenden Renaissancebrunnen unter einem Tempel darstellt, von kunstgeschichtlichem das nebenstehende Monogramm des Künstlers.



Das in der königl. öffentlichen Bibliothek befindliche Exemplar des Buches ist sichtlich vom Verfasser dem Kurfürsten übergeben; in Kalbleder mit Goldpressung prächtig gebunden, zeichnet es sich namentlich durch die meisterhafte Illumination der Tafeln und durch das auf der Innenseite des Umschlags gemalte kurfürstliche Wappen aus. Der Maler ist mehrfach mit GM bezeichnet, während einzelne Stiche MZ oder ·MZ· signirt sind.

Das letztere Monogramm gehört dem bekannten Meister Mathis Zündt in Nürnberg an. Dies hat Nagler bereits nachgewiesen. Der mit GM signirende Briefmaler ist wohl zweifellos Georg Mack, der auch sonst als Illuminierer genannt wird.

Linden, Nikolas unter der, Goldschmied zu Dresden, lieferte 1590 Arbeit für die neuerbaute Rüstkammer (Summ. Extrakt 1590, Loc. 4451).

Linke, Kaspar, Goldschmied, erhielt zu seiner Hochzeit am 24. April 1578 vom Kurfürsten die üblichen Geschenke (Kop. 439, Fol. 54).

Linke, Dittrich, Hofgoldschmied, erhielt ebensolche Anfang Juli 1578 zur Hochzeit seiner Tochter (Fol. 87).

Linsenheuer, Michel, Goldschmied in Dresden, erhielt am 30. Nov. 1568 auf Ersuchen des Pfalzgrafen Johann Kasimir einen Bauplatz am Brückenthor zu Dresden, um daselbst einen Goldschmiedladen einzurichten (Kop. 334, Fol. 426). Es scheint ihm jedoch nicht glänzend gegangen zu sein, denn er erhielt am 26. Mai 1580 70 Fl. Kammerschulden erlassen, mußte sich aber verpflichten, nicht um Vorschüsse zu bitten (Kop. 456, Fol. 405). Wie andere Goldschmiede, mußte er 1586 sein Haus wegen des Baues des Stallgebäudes verkaufen. Er konnte aber Krankheit halber zur Kaufverhandlung nicht erscheinen.

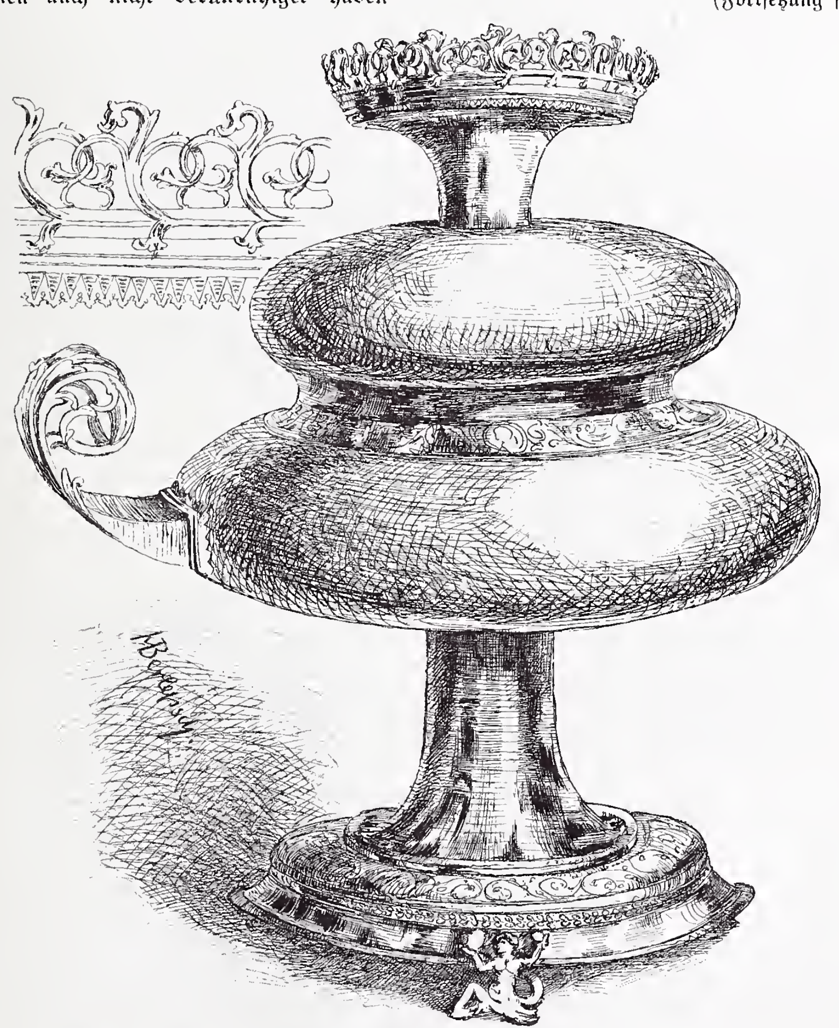
Lorenz, Peter, Goldschmied in Dresden, wird am 12. Okt. 1586, jedoch als bereits verstorben, genannt (Kop. 533, Fol. 4).

Lorschmann (Lerschmann, Leischmann?), Gerdt, Goldschmied zu Braunschweig, quittirte am 7. Juni 1585 über 900 Thaler für 7 Kleinode (Invent. 1541—1662, Loc. 8694). Am 24. Juni 1585 bestätigte er den Empfang von 279 Thaler für „die kleinen derlenn (Tierlein) alß 2 slangen, 2 heiwschrecken, 2 haßen, 3 eichhornlen", ferner „ein weißer falke vnnd einen fux" (ebendaselbst).

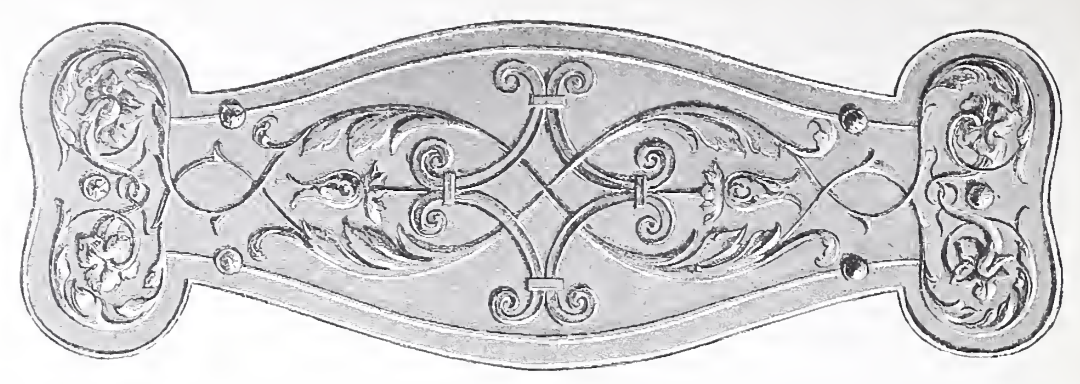
Martines (Martini, Martinj), Jakob,

Goldschmied. Die am 1. Febr. 1575 aufgesetzte Bestallung dieses „hispanischen Goldschmieds“ mit 300 Fl. scheint nicht zustande gekommen zu sein, da sie in den Akten durchgestrichen erscheint (Best. 1575, Loc. 33342, Fol. 184). Doch muß eine andere an ihre Stelle getreten sein, da Martinez, welcher sich über den Mutwillen, welchen er von seinen Fachgenossen zu erleiden habe, beklagte, 1578 um seinen Abschied einkam. August schrieb darüber am 13. Juli: „Dagegen wir ime (Martinez) zugesagt, inen gegen menniglich geburlichenn schutz zu halten, ime auch auß denen vrsachen, das er desto besser zur ruhe vnnd zufrieden sein mochte eine wonung in vnserer fr. l. gemahlin behausung darüber sonst niemandes zu gebieten, einräumen lassen; sintemal er ein still eingezogen leben führet, seiner arbeit mit vleiß wartet vnd niemandes zu einigem vnfug vrsach gibet, man würde inen auch nicht verunruhiget haben“ (Kop. 437, Fol. 108). Auch bei seiner Verheiratung boten sich für Martinez Schwierigkeiten. Der Kurfürst befahl daher am 25. Nov. dess. Jahres, die Räte und das Konsistorium zu Meißen und Dresden sollten den Fall untersuchen, ihn des Meineides verwarnen, und wenn er glaube sich mit gutem Gewissen von seinem Weibe „loß zu schwehrenn“, so sei der Kurfürst zufrieden, wenn ihm das „juramentum necessarium in supplementura probationis“ auferlegt werde (Kop. 440, Fol. 311). Bald darauf erklärt Martinez, er habe erfahren, daß sein Weib in Spanien seines „christlichen glaubens halben“ zu Marter und Gefängnis gebracht, er aber als Ketzer im Bilde verbrannt worden sei. Der Kurfürst beauftragte den Kammermeister am 22. Dez. 1578 sich von der Wahrheit dieser Angabe zu versichern (Kop. 439, Fol. 287).

(Fortsetzung folgt.)



Doppelbecher, Maserholz in vergoldete Bronze gefaßt. Süddeutschland Anfang des 16. Jahrh.



Von einer Rüstung in der Armeria zu Madrid.

Bücherschau.

XV.

Ornamente und Motive des Rococo-Stils aus deutschen Kunstdenkmalen. Nach der Natur gezeichnet und herausgegeben von P. Halm. I. Serie. 8 Lieferungen zu je 8 Tafeln à 1,80. Frankfurt a/M. H. Keller.

A. P. — Die Bewegung auf dem Gebiete der dekorativen Künste, welche neben der Renaissance auch den Formen des Barock und Rococo wieder einen Platz vergönnt, hat den Herausgeber zu vorliegender Publikation veranlaßt. Dieselbe stellt sich die Aufgabe, — in Ergänzung der Publikationen, welche Gurlitt ihre Entstehung verdanken und die Denkmäler jener großen Epochen in weitester Ausdehnung wiedergeben wollen — Details des Rococostils zu publiziren, ein Studium der Formen im einzelnen zu ermöglichen. Die Ausführung dieses Vorhabens ist nicht ohne Schwierigkeiten namentlich dadurch, daß dafür die Reproduktion auf rein mechanischem Wege nicht ausreicht, sondern unbedingt die Hand des Zeichners erfordert wird. Und gerade die Rococo-Ornamente stellen an die Kunst des Abzeichnenden sehr hohe Anforderungen, welchen nur eine sehr tüchtige und besonders auf diesem Gebiete geschulte Kraft gerecht werden kann.

Der Herausgeber P. Halm, durch seine Radirungen rühmlich bekannt, auch bei unseren Lesern durch die schöne Radirung des Adlerkleinods in diesem Jahrgang der Zeitschrift vorteilhaft eingeführt, ist durch jahrelange Studien mit den Formen des Rococo eng vertraut: er durfte das Unternehmen wagen, und die ersten Lieferungen des Werkes beweisen durch geschickte Wahl der Objekte und Durchführung der Zeichnungen, daß er es glücklich zu Ende führen wird. Das Werk will umfassen: Architektur-Bestandteile, namentlich Rahmenwerke; Rococo-Skulpturen: Portale, Epitaphien, Einzelfiguren, Gartenskulpturen; Eisenarbeiten; Werke der Kleinkunst und Schnitzornamente; Reproduktionen aus Architektur und Bildwerken des vorigen Jahrhunderts. Ohne uns hier in eine Erörterung einzulassen, inwieweit es den Formen des Rococo gelingen wird, die künstlerischen Ausdrucksweisen anderer Perioden zu verdrängen, scheint uns das Werk jedenfalls geeignet, zum Studium der Rococoformen anzuregen, zu ihrer Würdigung beizutragen, in Schulen und Werkstätten ein brauchbares Vorlagenmaterial zu bieten. Dazu werden der billige Preis und die gute Ausstattung gewiß das Ihrige beitragen.

XVI.

La reliure moderne artistique et fantaisiste par Octave Uzanne. Paris, Ed. Rouveyre, 1887.

F. L. Das eigentliche Geschlecht der Bibliophilen ist in Deutschland gar nicht, oder doch nur in verschwindender Zahl vertreten. Wenn wir dies nicht auch sonst wüßten, so müßten wir uns davon überzeugen, wenn wir uns die Frage vorlegten: ist solch ein Buch, wie dies neueste von Uzanne in Deutschland möglich? Ein Buch, kokett und anziehend, von der ersten bis zur letzten seiner hundertundneunzig Druckseiten, mit zweiundsiebzig Heliogravüren geschmückt und in einer Brochirung, die man als eine Sehenswürdigkeit ihrer Art bezeichnen darf, zum Preise von 25 Frcs. in den Handel gebracht — würde einem deutschen Verleger

voraussichtlich auf dem Lager verschimmeln; sicher würde die wiederholt gegebene Versicherung, daß außer den 1500 Exemplaren auf Velin und den 100 Abzügen auf echtem Tokiopapier nie wieder ein Abdruck dieses Buches gemacht werden wird, ein deutsches Publikum kalt lassen. Und doch wußte Herr Rouveyre unzweifelhaft, was er that, als er den liebenswürdigen Plauderer Uzanne veranlaßte, seine Feder der Gemeinde der französischen Bibliophilen zu widmen; konnte er doch nach den Erfolgen, die desselben Verfassers „Eventail", „Ombrelle" und „Francaise du siècle" gehabt, sicher sein, daß ihm auch über diese Gemeinde hinaus eine Menge Freunde erstehen würden. Um uns über den Charakter des französischen Bücherliebhabers zu unterrichten, dürfen wir nur das zweite Kapitel unseres Buches aufschlagen. Allzu glimpflich geht der geistreiche Verfasser mit seinem Spezialpublikum nicht um! aber er zeichnet die verschiedenen Spezies dieser Klasse mit scharfen Strichen, wenn auch das Porträt des „bibliophile Jeune France" oder gar des „Bibliophilen ohne Bücher" — hoffentlich — die Grenze der Karikatur überschreitet. Abgesehen aber von diesem mehr kulturhistorischen Kapitel enthält das Buch in der leichtesten und angenehmsten Form des Vortrags recht viel des Wissenswerten. Eine mit rapider Kürze — „steeple-style" sagt Uzanne — geschriebene Übersicht über die Geschichte des französischen Bucheinbandes und die darauf bezügliche Literatur läßt doch keine der wichtigeren Erscheinungen unberücksichtigt. Über den Franz- und Halbfranzband giebt das dritte und vierte Kapitel des Buches eingehendere Anweisungen, während der letzte des sogen. deutschen Kartonnirung, oder Cartonnage à la Bredel und dem Fantasie-Einband gewidmet ist. Interessant in diesen Abhandlungen ist besonders die Namhaftmachung der hervorragendsten französischen Buchbinder, die nicht nur aufgezählt, sondern auch in ihren Eigentümlichkeiten genau beschrieben werden; daß der Verfasser mit den deutschen Meistern unserer Tage, denen er ebenfalls eine kurze Erwähnung widmet, nicht so gut Bescheid weiß, wollen wir ihm ebensowenig übel nehmen, wie daß er den Londoner Baehnsdorf durchaus in Ungarn oder Polen geboren lassen sein will.

Einen sehr wesentlichen Teil des Buches bilden, wie schon aus ihrer großen Zahl hervorgeht, die Illustrationen — wohl den wichtigsten für den Fachmann, der sich kaum in das geistreiche und lustige Geplauder des französischen Bibliophilen vertiefen wird. Beim aufmerksamen Durchsehen dieser Illustrationen kommt es uns recht zum Bewußtsein, wie vollkommen unser deutsches Auge durch unsere einheimische Spezialität, die sogenannten „Prachtbände" verwöhnt — fast hätten wir gesagt verdorben ist. Es ist hier nicht das Ort, auf diese Frage näher einzugehen; vielleicht bietet sich Gelegenheit zu einer selbständigen Betrachtung darüber, wie der Maschinenbaud unserer „Mark-Bibliotheken" uns von einer anständigen, soliden Ausbildung des Einbandes, wie der Plattendruck unserer „Originalbände" uns von dem vornehmen Reiz der Handvergoldung entwöhnt hat. So werden uns diese Beispiele französischer Meisterleistungen auf den ersten Blick oft nüchtern und arm vorkommen, bis wir uns hineingesehen und erkannt haben, daß dieselben genau in der Art der alten Meister aus Fileten und verschwindend wenig kleinen Stempeln komponirt sind. Die unmittelbaren Nachahmungen alter Vorbilder, der Groliers, de Thoris etc. sind im Verhältnis nicht zahlreich; in nicht wenigen Fällen sehen wir den modernen Buchbinder sich in den gegebenen Motiven äußerst selbständig bewegen. Interessant als neues Genre, für welches Uzanne eine gewisse Vorliebe an den Tag legt, sind die „redenden Einbände" — wie man in der Heraldik von „redenden Wappen spricht; das heißt solche, die durch Embleme, Bilder oder dergl. auf den Inhalt des Buches hinweisen. So sehen wir, „Les oeillets de Rerlaz" von Theuriet mit einem Nelkenbouquet, Les Contes des Feés mit einem Bild des „gestiefelten Kater", Uzannes „Eventail" mit reizend gezeichneten japanischen Fächern, endlich gar V. Hugo's „Notre Dame de Paris" mit der großen Westrose von der Fassade dieser Kirche geziert, natürlich alles aus kleinen Stempeln zusammengesetzt und gelegentlich durch Ledermosaik belebt. Während alle diese Einbände ganz in Leder ausgeführt sind, werden uns auch einige Halbfranzbände vorgeführt, bei welchen das Leder an Ecken und Rücken in vornehmer Breite dem Buntpapier des Deckels nur einen knappen Raum läßt. Sehr schön sind auch die Innendeckel, die sowohl mit Leder überzogen und mit Liniengeflecht verziert, als auch in andere Stoffe, Moiree, Damast etc. ge-



Maroquinband.
Aus: Uzanne, La reliure moderne (Paris, Rouam).

kleidet und mit kleinen vergoldeten Lederrändern umzogen vorkommen.

Am interessantesten endlich sind die „Cartonnages“-Pappbände, und Phantasie-Einbände, denen Uzanne sehr das Wort redet, als einem Mittel die Gesamterscheinung einer Bibliothek amüsant und lustig zu gestalten. Die mitgeteilten Beispiele sind höchst mannigfaltig: japanisches Lederpapier, alte Seidenstoffe, Stickereien, ein Beispiel von Lederschnitt — endlich Aquarellmalereien auf Pergament. — Hier ist der Laune und den geistreichen Einfällen des Bestellers wie des Ausführenden Thür und Thor geöffnet. Jedenfalls gestatten uns diese Phantasie-Schöpfungen der Buchbinderkunst einen noch interessanteren Blick auf die Sinnesart der französischen Bücherfreunde, als die kunst- und ordnungsmäßigen Wiederholungen historischer Vorbilder. Wir legen aber das Buch mit dem Gedanken aus der Hand, daß es um unsere deutsche Buchbinderei besser bestellt sein würde, wenn ein Buch, wie das von Octave Uzanne auf dem deutschen Büchermarkte hätte erscheinen können.



Thürbekrönung in Stuck aus der Amalienburg in Nymphenburg
Aus: Halm, Ornamente und Motive des Rococo-Stiles.

Kleine Mitteilungen.

Die deutschnationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München im J. 1888.

In dem Jahre, da die projektirte Ausstellung stattfinden soll, wird ein Säkulum verflossen sein, seitdem München die erste, künstlerische Dinge betreffende Ausstellung, allerdings in ziemlich bescheidenen, der damaligen Bedeutung und Größe der Stadt entsprechenden Verhältnissen gesehen hat. Diesen Zeitpunkt würdig zu begehen wurde die programmäßig auf das Jahr 1887 entfallende internationale Kunst-Ausstellung zugleich wegen der stattfindenden Berliner Jubiläums-Ausstellung verschoben. Es geschah dies bereits bei der Generalversammlung der Münchener Künstlergenossenschaft, welche der 83er Ausstellung folgte. Im Herbste 1886 trat dann zum ersten Male öffentlich diskutirt die Idee auf, mit dieser Jubiläums-Kunst-Ausstellung gleichzeitig eine deutschnationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu inszeniren. Seit der großen Münchener Ausstellung vom Jahre 1876 hat kein Wettbewerb im großen Maßstabe unter den Produkten des Kunstgewerbes innerhalb ganz Deutschlands mehr stattgefunden; es waren mehrere Spezial- oder Lokal-Ausstellungen, welche zu Berlin, Frankfurt, Stuttgart, wiederholt zu Nürnberg, in Augsburg 2c. 2c. stattgefunden haben. Daß diese partiellen Zusammenstellungen der Leistungen des deutschen, resp. bayrischen, rheinischen, württembergischen 2c. 2c. Kunstgewerbes keinen Überblick über die gesamte Stellung des Kunstgewerbes in Deutschland geben konnten, liegt klar auf der Hand, und es lag daher ziemlich nahe, einem solchen Überblick in Form einer deutschnationalen Kunstgewerbe-Ausstellung faktischen Ausdruck zu verleihen. Daß das Jahr der gleichzeitig stattfindenden Jubiläums-Ausstellung als ein geeigneter Zeitpunkt hierfür erschien, ist einleuchtend, denn München sieht ja alljährlich eine ungemein große Zahl von Reisenden, die ins deutsche Gebirge oder nach der Schweiz gehen und bei dieser Gelegenheit den prächtigen Sammlungen der bayrischen Metropole ebenso ihre Huldigung darbringen, wie dem köstlichen Naß, das dort im Hofbräuhaus und an mehreren Dutzend anderer Quellen mundend und reichlich fließt und am Charakter der Stadt beinah gerade soviel Anteil hat, als Wissenschaft und Kunst. Bei Ausstellungen ist es eine Thatsache, daß Münchens Besucherzahl sich nicht bloß verdoppelt und verdreifacht, nein, sie hat bisher immer jene Ziffer erreicht, die nicht bloß einem Deficit vorbeugte, sondern ein Plus garantirte.

Anfänglich glaubte man die beiden Ausstellungen unter einem Dache — demjenigen des Glaspalastes mit eventuell anzubauenden Annexen — unterbringen zu können. Jedoch stellte sich die Erwägung, daß erstens eine internationale und zweitens eine retrospektive Kunst-Ausstellung sehr viel Platz beanspruchen würden, um sich richtig zu entwickeln, dem Projekte einer Vereinigung in den Weg. Der in Aussicht genommene Platz für Annexbauten, welche zu beiden Flanken des Glaspalastes, innerhalb des Terrains des botanischen Gartens, nahen Platz finden sollen, wurde aus irgend welchen Gründen, die ich nicht kenne, außer Betracht gelassen, nachdem der seitens der Künstlerschaft zur Verfügung gestellte Raum innerhalb des Glaspalastes selbst als viel zu klein erkannt wurde. Es konnte sich also nur darum handeln, das Projekt einer deutschnationalen Kunstgewerbe-Ausstellung gänzlich fallen zu lassen, oder aber sich ganz auf eigene Füße zu stellen und ein von der Jubiläums-Ausstellung unabhängiges Unternehmen zu schaffen, was gleichzeitig mit diesem ein Bild vielseitig künstlerischer Thätigkeit geben soll.

Das Unternehmen fand viele Freunde und des Königreichs Verweser Prinz Luitpold übernahm das Protektorat. Damit war die Sache gesichert, und das nächste war, daß die Gemeindekollegien den Beschluß faßten, dem Unternehmen einen günstigen Platz (am Isarquai) anzuweisen und ihm außerdem eine Garantiefonds-Unterstützung von 50,000 Mark zu gewähren. Den Rest des benötigten Garantiefonds sucht der Kunstgewerbeverein zusammen mit der Künstlerschaft, diese allerdings für ihre eigenen Zwecke, aufzubringen und München wird in diesem Falle die beste Gelegenheit haben, einmal zu zeigen, wie sehr es alle jene schätzt, die durch ihre künstlerischen Leistungen jährlich eine Menge Fremder heranziehen und so der Stadt nicht blos das Prestige erhalten, sondern ihr auch ganz direkt materielle Vorteile zuführen!

H. E. v. B.

Kunstunterricht.

Rd. Berlin. In der Unterrichtsanstalt des kgl. Kunstgewerbe-Museums blieb im Wintersemester 1886/87 Lehrplan und Lehrpersonal im wesentlichen wie im vergangenen Jahre, doch zwang die immer empfindlicher werdende Überfüllung aller Räumlichkeiten am Museum, einen Teil der Klassen (nämlich sämtliche Tagesvorbereitungs- und einige Abendklassen) an die königliche Kunstschule zu verlegen. Betrachtet man diese translocirten Klassen als noch zum Kunstgewerbe-Museum zugehörig, so ergiebt sich für die Frequenz der Unterrichtsanstalt im Wintersemester folgendes Resultat: In den am Kunstgewerbe-Museum zurückgebliebenen Klassen betrug die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten 707, die Kopfzahl der Besucher 449. In den an die Kunstschule verlegten Klassen betrug die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten 447, die Kopfzahl der Besucher 261. Im ganzen aber wurden ausgegeben 1154 Unterrichtskarten, die Zahl der Besucher betrug 710, darunter 175 Schülerinnen.

Museen und Ausstellungen.

Kunstsammlungen in Moskau und Petersburg. In den letzten Sitzungen der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin berichtete Julius Lessing über die Kunstsammlungen der oben genannten Städte. Wir teilen diese leider kurzen Notizen nach den Sitzungsberichten der erwähnten Gesellschaft mit, da über diese Sammlungen sonst so gut wie nichts bekannt ist.

Die Kunstsammlungen in Moskau entstam-

men nicht dem Versuche, ein irgendwie abschließendes Bild kunstgeschichtlicher Entwickelung zu geben, sondern bestehen fast ausschließlich aus dem alten Besitze der Kirchen und der Krone. Die Kirchenschätze gehen nur mit vereinzelten Stücken hinter das XVI. Jahrhundert zurück und sind fast unzugänglich. Der bedeutendste ist der übersichtlich aufgestellte Patriarchenschatz, der zumeist kirchliche Geräte und Gewänder des XVI. bis XVII. Jahrhunderts enthält; nur wenige Stücke desselben gehen in byzantinische Zeit zurück. Daneben ist ein großer Schatz von Profansilber zumeist aus dem XVII. Jahrhundert vorhanden, darunter sehr wenig von künstlerischem Wert.

Die Schatzkammer des Kreml (Orusheinaja Palata) ist durch Verschmelzung der alten Rüstkammer, Garderobenkammer und Schatzkammer 1850 gebildet und in einem eigenen Gebäude aufgestellt. Erst der jetzige Direktor Filimonow hat eine übersichtliche Anordnung durchgeführt, welche ein Studium ermöglicht. Das untere Stockwerk des großen Gebäudes enthält die Wagen, darunter eine aus Frankreich stammende Staatskarosse mit Malereien von Watteau, prachtvolles Zaumzeug, gröbere Waffen und historische Erinnerungen an das Kaiserhaus. Das obere Stockwerk enthält zunächst eine glänzende Waffensammlung, dann die eigentliche Schatzkammer. Den Mittelpunkt derselben bilden die Reichskleinodien, die Kronen, Throne, Mäntel und sonstige Hoheitsabzeichen der Herrscher Rußlands. Fast alles stammt aus dem XVI. bis XVIII. Jahrhundert, darunter hervorragende orientalische Arbeiten. Für die europäische Kunstgeschichte am wichtigsten ist die Sammlung von Silbergeschirr des XVI. bis XVII. Jahrhunderts, welche allein an deutschem Silber mehr enthält, als alle Museen Deutschlands zusammengenommen, z. B. gegen 200 Stück aus Nürnberg, darunter zwei Riesenpokale von mehr als 2 Meter Höhe, sechs andere von 1,30 Meter Höhe u. s. w. Ebenfalls gegen 200 Stück Silber stammen aus Augsburg, große Mengen aus Danzig, Lübeck, Rostock, Halle, Leipzig u. a. O. Ebenso ist England, Dänemark und Holland durch massenhafte Ansammlungen vertreten. Die meisten Stücke sind Schenkungen an die Zaren, manches Bestellungen oder Kriegsbeute. Vor 1550 geht kaum etwas zurück und nichts über 1750 hinaus. Hervorragende deutsche Meister sind vertreten, das meiste ist aber auf breite Wirkung gearbeitet.

Von sonstigen Museen ist noch zu erwähnen: Haus Runjanzow mit einer vortrefflichen Sammlung von russischen Volkstypen und einigen Altertümern. Das Haus Romanow ist eine willkürliche Restauration eines altrussischen Hauses. Das Museum für Kunst und Gewerbe und das Polytechnische Museum enthalten nichts von Belang.

Während die Sammlungen zu Moskau sehr wenig bekannt sind, darf man die wichtigsten Gruppen der Petersburger Sammlungen, besonders die Gemäldegalerie und die Altertümer von Kertsch als bekannt ansehen. Bisher nicht publizirt sind davon die vortrefflichen Skulpturen des XVIII. Jahrhunderts, darunter Meisterwerke von Houdon, ferner die scythisch-sibirischen Altertümer. Die Kunst des Mittelalters und der Renaissance war bisher sehr spärlich vertreten, jetzt ist die Sammlung Basilewski aus Paris angekauft und wird mit der Waffen- und Altertümersammlung des Schlosses Zarskoe-Selo vereinigt; diese Abteilung wird so groß, daß sie 38 Räume in der Eremitage einnehmen wird. Hierzu kommen noch die Werke der Kleinkunst in der „Galerie der Kostbarkeiten". Für Berlin besonders wichtig ist darunter ein Schmuckkasten, den König Sigismund von Polen seiner Schwester, der Gemahlin des Kurfürsten Joachim I. von Brandenburg, 1533 hat anfertigen lassen und welcher über 150 Stück Schmuckstücke der besten Zeit enthält, welche außen an den Wänden und auf dem Deckel befestigt sind und ein wahres Museum der allerseltensten Stücke bilden. Auch einige ältere Pokale sind hier vorhanden, außerdem erstaunliche Mengen von Schmuck, Uhren, Dosen u. dergl. des XVIII. Jahrhunderts. Für die Ausstattung des Gemmen-Kabinets, sowie anderweit verteilt, enthält die Eremitage vortreffliche Möbel des XVIII. Jahrhunderts, teils in Frankreich, teils in Neuwied gefertigt.

Im Winterpalais, dessen Schätze durch den Brand von 1837 vernichtet sind, befindet sich noch herrliches Silbergerät, von Germain in Paris für Potemkin verfertigt und von diesem der Kaiserin Katharina II. geschenkt; ferner ist dort neuerdings eine Porzellankammer eingerichtet, welche viel altes Geschirr aus Sèvres, Meißen und Berlin enthält, unter letzterem den Tafelaufsatz, welchen Friedrich II. für die Kaiserin Katharina hat anfertigen lassen. — Dazu kommt die Sammlung der Akademie der Künste mit dem altchristlichen Museum, ferner das ältere Kunstgewerbe-Museum, und das neue mit kolossalen Mitteln arbeitende kunstgewerbliche Museum Stieglitz, sowie die bekannte an antiken Werken reiche Sammlung Stroganoff, die in Italien gebildete Sammlung von Renaissancewerken des Malers Botkin, die Silberschätze des Staatsrats Povlowzew, und aus dem Schlosse Zarskoe-Selo, das Bernsteinzimmer, welches sich im Schlosse zu Berlin befunden hatte und im vorigen Jahrhundert als Geschenk nach Petersburg gelangte.

Rd. Rom. Über die im März zu Rom eröffnete Ausstellung der textilen Kunst machte Herr Bode in der Aprilsitzung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin folgende, den Berichten der Gesellschaft entnommene Mitteilungen. Die Ausstellung ist bereits die dritte Separatausstellung alter Kunstwerke, welche seit Eröffnung des neuen Ausstellungspalastes vor etwa vier Jahren von einem Verein römischer Kunstfreunde veranstaltet wird. Im Prinzip verdienen diese Ausstellungen die vollste Anerkennung; und in der Anregung, welche sie dem Kunstleben in Rom bereits gegeben haben, haben dieselben auch einen entschiedenen Erfolg zu verzeichnen. In der Ausführung lassen sie dagegen noch manches zu wünschen übrig, wenn auch anzuerkennen ist, daß bisher jede Ausstellung wesentlich besser war, als die vorausgehende. Die jetzige Textilausstellung hat ein außerordentlich großes Material geliefert, jedoch Schlechtes und Gutes in buntem Gemisch, ohne klare historische Anordnung und ohne Geschmack in der Aufstellung.

Nur die kleine mittelalterliche Abteilung, deren Zusammenstellung und Anordnung einem Deutschen, Baron Tucher, überlassen war, macht eine rühmliche Ausnahme. Im einzelnen bietet die Ausstellung manches Interessante und Bedeutende. Aus ältester Zeit die sogenannte Dalmatica Karls des Großen, in Wahrheit eine byzantinische Arbeit des XI. Jahrhunderts; die beiden auf Papst Pius II. zurückgehenden Gewänder scheinen deutsche Arbeiten, welche Pius wohl während seines Aufenthaltes in Deutschland erwarb. Unter den Gobelins waren einige altflandrische, eine Verkündigung nach Wohlgemuth, ein anderer altitalienischer Gobelin mit demselben Motiv, sowie eine Auswahl der bekannten Gobelins aus dem mobilier national von Frankreich bemerkenswert. Unter den zahlreichen Stoffen machten namentlich die Sammlung des Malers Villegas, sowie die kleineren Kollektionen der städtischen Museen von Bologna, Mailand und Venedig (M. Guggenheim) durch die feine Auswahl und die Ausstellung großer Stücke und vollständiger, tadellos erhaltener Gewänder den vorteilhaftesten Eindruck. H. Villegas, dessen Stücke meist spanischer Herkunft sind, hatte auch die meisten der wenig zahlreichen maurischen und sicilianischen Stoffe ausgestellt.

Briefkasten.

J. A. Königsberg Pr. — Über die Sammlungen des Kunstgewerbemuseums in Budapest finden Sie alles Nähere im Katalog desselben, von dem auch eine Ausgabe in deutscher Sprache erschienen ist. Der Titel desselben lautet: Ungarisches Landeskunstgewerbemuseum. Illustrirter Führer durch die Sammlungen, verfaßt von E. Radisics von Kutas. Budapest, Buchdruckerei des Franklin-Vereins. Das übrigens sehr schön ausgestattete und gut illustrirte Heft (fünf Bogen gr. 8⁰) werden Sie vom Museum direkt beziehen können. — Das Organ des Museums — Müvészi ipar — erscheint nur in ungarischer Sprache.

H. J. Breslau. Ein Kunstgewerbemuseum besitzt Straßburg noch nicht, doch ist wie wir hören ein solches in großem Maßstab geplant. Die a. a. O. erwähnte Sammlung von Schmiedeeisen, durch den Eifer eines Straßburger Schlossermeisters A. Lipmann entstanden, ist für dieses künftige Museum von der Stadt 1884 angekauft und vorläufig zugänglich gemacht.

O. M. Freiburg Br. — Die Porzellane mit der Marke Korzec entstammen einer Fabrik in der Stadt dieses Namens in Volhynien. Dieselbe wurde 1795 durch Fürst Czartoriski gegründet, soll 1000 Dreher und 75 Dekorateure unter Sowiński's Leitung gehabt haben, brannte 1797 mit allen Vorräten ab. 1800 wieder aufgebaut stand sie unter Leitung eines in Sèvres geschulten Franzosen, erzeugte auch Faience, ging schon 1830 ein. Die Marke ist der Stadtname, oft damit verbunden ein Auge im Dreieck, beides uns nur auf der Glasur vorgekommen. Eine gewählte Sammlung von Erzeugnissen der Fabrik — wie überhaupt keramischer Erzeugnisse Polens — besitzt das „technisch-gewerbliche Museum zu Krakau". Näheres über die Fabrik in: Ornamente der Hausindustrie: Thongefäße Ruthenischer Bauern (Kossów). Herausgegeben vom städtischen Gewerbemuseum zu Lemberg 1882.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. IV. Taf. 17—22.
Prunkschrank, entw. und ausgef. von F. Michel, Wien. — Bronzeampel, entw. von M. Hinträger, ausgef. von D. Hollenbach, Wien. — Tapetenmuster, entw. von W. Kolař, Graz. — Silberner Tafelaufsatz, modellirt und ausgeführt von Gebr. Frank, Wien. — Schreibtisch, von Fr. Würfel, Wien. — Grabkreuz, 16. Jahrh. — Text: Russische Spitzen.

Formenschatz. 1887. 6.
Federzeichnung, Mitte 15. Jahrh.: Herrenhof. — Raffael Santi: Sixtinische Madonna. — P. Flötner, vier Intarsiamuster, um 1540. — Buchverzierung (Wappen), Paris um 1560. — Kartusche, Niederländ. Stich, Mitte 17. Jahrh. — A. Watteau: Der Sommer, Stich um 1715. — Geschnitzte Füllung aus Bruchsal, Mitte 18. Jahrh. — Fr. de Cuvilliés: Plafondentwurf, um 1740. — Ch. Eisen: Umrahmung, Kupferstich 1747. — P. Patte: Wandvertäfelung; Stich um 1770. — Zwei Vignetten, Holzschnitte um 1770.

Gewerbehalle. 1887. 5—6.
Zimmereinrichtung, entw. von B. Schäde, Berlin. — Silberne Weinkanne, Deutschland Ende 16. Jahrh. — Dachfahne und Gitter, Schmiedeeisen entw. und ausgef. von E. Puls, Berlin. — Schrank Henri II., Französ. Arbeit. — Grabstein, entw. von F. Warth, Karlsruhe. — Teppichmuster, entw. v. L. Schwarz, St. Gallen. — Dekorative Gläser, entw. v. H. Kaufmann, München. — Eckschrank, entw. v. Cremer & Wolffenstein, Berlin. — Drei Zinnteller des 16. Jahrh. — Plafond, entw. v. Hermann & Martin, ausgef. v. Christofani & Schultz, Dresden. — Schmiedeeiserner Kronleuchter, Deutschland Ende 15. Jahrh. — Lesepult, Perugia Ende 15. Jahrh. — Schreibtisch, entw. v. C. Th. Polig, Regensburg. — Zwei Stoffmuster, 17. Jahrh.

†Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen. VIII. 2 u. 3.
A. v. Heyden: zwei Pilgerzeichen. — J. Lessing: Der Augsburger Pokal von 1721.

Kunst und Gewerbe. XXI. 5.
J. Folnesics: Die moderne Glasindustrie in Österreich. — Die Kashmir-Kupfergefässe im Bayer. Gewerbemuseum. — C. v. Fabriczy: Wandteppiche deutscher Fabrikation aus dem Schloss zu Neuburg. — Tafeln: Sammetstoff, Italien 16. Jahrh. — Notizbuchdeckel, Elfenbein lackirt und eingelegt, Japan. Indische Kanne, Kupfer gravirt.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 17. (Nr. 260.)
F. Ritter: ein Wiener Schriftmusterbuch aus dem 16. Jahrh. mit Miniaturmalereien. — W. A. Neumann: Über den Messkelch. II. — J. v. Falke: Die Ausstellung kirchl. Gegenstände im österr. Museum.

Illustr. Schreiner-Zeitung. V. 2. Taf. 5—8.
Rahmenstudien I. — Bibliothek mit Schreibpult, entw. v. F. Luthmer. — Hausthüre, entw. v. J. Feller. Lehnstuhl, Italien 17. Jahrh. — Text: Der Rahmen.

Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München. 1887. Nr. 5 u. 6.
Gedenkfeier für Ferdinand v. Miller. — Deutschnationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888. — Tafeln: Porträt F. v. Millers. — Kaiseradresse der Stadt München, entw. von R. Seitz. — Leuchterarme und Bekrönung, Schmiedeeisen; Süddeutschland Mitte 18. Jahrh. — Thür aus dem Schloss zu Meran, 15. Jahrh. — Friese, entw. von A. Müller, München. — Bestecke der Sammlung Zschille.

Revue des arts décoratifs. VII. 11.
F. Caze de Caumont: l'imprimerie nationale: la décoration du livre. — L. Courajod: la sculpture au moyen âge et à l'époche de la renaissance (III). — M. Pallot: causerie sur le papier peint. — A. Champeaux: la bibliothèque de l'union centrale des arts décoratifs. — Tafeln: Chorgitter, Kupfer vergoldet, Stil Louis XV. — Standuhr, Entwurf von A. Vassée (1683—1736). — Wandfüllung, Holz geschnitzt, im Schloss zu Versailles.

†The Art Journal. Mai.
M. L. Robinson: Irish Lace. — Ch. G. Leland: mosaic-powder work.



Die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien.

Von Dr. Eduard Leisching.

Mit Illustrationen.

Das Unternehmen, welches behufs Neuerweckung des guten Geschmacks in Sachen der Ausschmückung unserer Gotteshäuser von dem Wiener Kunstgewerbemuseum ins Werk gesetzt wurde, hat die daran geknüpften Erwartungen nicht nur erfüllt, sondern selbst die aufs höchste gespannten vielfach übertroffen. Das Kunstgewerbeblatt erachtet es als seine Pflicht, dieser Ausstellung eine Besprechung zu widmen und die Aufmerksamkeit aller beteiligten Kreise auf sie hinzulenken. Dies um so mehr, als man mit Grund annehmen darf, daß die Erreichung der praktischen Ziele, welche sich die einfluß- und segensreiche Wiener Anstalt mit diesem Unternehmen gesteckt hat, durch dasselbe in der That eine wesentliche Förderung erfahren und daß nun hoffentlich eine gründliche Reform des Geschmackes, wenigstens bei den hervorragendsten Produzenten und Konsumenten kirchlicher Kunstgegenstände in Österreich eintreten dürfte. Liegt es schon in der Natur der Bestimmung des österreichischen Museums, durch Vorführung guter alter Muster die moderne Kunstarbeit zu fördern und auf gute Bahnen zu lenken oder ihr andererseits immer wieder aufs neue Gelegenheit zu geben, ihre Leistungen einem größeren Publikum zur Ansicht und Beurteilung darzubieten und jene Wechselwirkung zwischen Käufer und Erzeuger zu schaffen, ohne welche eine Kunstindustrie nicht gedacht werden kann, so war mit der in Rede stehenden Ausstellung auch noch die andere Absicht verbunden, der heimischen Arbeit gegen eine übermächtige Konkurrenz des Auslandes, namentlich Münchens, zu Hilfe zu kommen, von wo aus die österreichischen Kirchen und Klöster seit Jahr und Tag mit größtenteils elender Fabrikware geradezu überschwemmt werden. So sollte gezeigt werden, daß der Bedarf an Kirchengeräten jeder Art in der Heimat nicht nur ebenso gut, sondern viel besser gedeckt werden kann; es sollte dem Klerus, den Patronatsherren und allen jenen, die in die Lage kommen, Bestellungen zu machen, Kenntnis der besten heimischen Firmen und Kunstgewerbetreibenden verschafft werden; es sollten endlich diese Anregung zu weiterer Entwicklung und Vollendung empfangen und angespornt werden zum Studium der alten herrlichen Kunstwerke, deren Österreich ja, wie sich nunmehr zeigt, eine ganz ungeahnte Fülle sein eigen nennt.

Somit ist die Ausstellung im großen und ganzen auf Österreich beschränkt geblieben, d. h. es wurden nur österreichische Besitzer alter Kunstwerke zur Beteiligung eingeladen und fast ausschließlich nur in Österreich hergestellte neue Arbeiten zugelassen. Immerhin war dabei auch einigen guten ausländischen Werken der Zutritt nicht verwehrt, da verschiedene Klöster und Kirchen auch ihre neueren Anschaffungen zur Ausstellung gebracht hatten und sich darunter u. a. mehrere rheinische Goldschmiedearbeiten befinden.

Die Direktion des Museums hatte sich bei der Vorbereitung und Durchführung ihrer Arbeiten des größten Entgegenkommens der Regierung, des hohen und niederen Klerus, der Sammler und Kunstfreunde zu erfreuen und war nur dadurch imstande, ihr Werk von sol-

chem Erfolge gekrönt zu sehen. Trotzdem gab es naturgemäß genug der Arbeit und es bedurfte fast halbjähriger angestrengter Thätigkeit, um alles zu verzeichnen, was im ganzen Reiche verstreut an mustergiltigen alten Gegenständen kirchlicher Kunst sich findet, und um die vielfach ausstellungsmüden und mit Recht oder Unrecht ängstlichen Besitzer zu leihweiser Überlassung ihrer Schätze zu bewegen. So sind denn (mit Ausnahme Ungarns, das sich fast ganz ferngehalten hat) die Klöster und die bedeutenden Dom- und Pfarrkirchen, ferner die Bibliotheken und Landesmuseen nahezu sämtlich mit ihren besten Sachen vertreten und auch aus dem Privatbesitze ist unerwartet viel gekommen. Die Zahl der Aussteller alter Kunstwerke beträgt ungefähr 250 mit 13—1400 Gegenständen, wovon auf die Gruppe der Buchausstellung und Bucheinbände 200, auf die Abteilung der Textilarbeiten mehr als 300, auf jene der Holzskulpturen an 180, auf die Gruppe der Metall- und Emailarbeiten ungefähr 550 und endlich auf jene der Arbeiten aus Elfenbein, Stein, Glas, Thonarbeiten u. s. w. 150 Objekte entfallen.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, eine eingehende Beschreibung aller dieser Herrlichkeiten auch nur zu versuchen. Nur einige wenige Worte will ich zur Orientirung der Leser dieser Blätter den einzelnen Gruppen widmen, um sie doch ahnen zu lassen, von welch großer Bedeutung das Unternehmen ist, und etwas ausführlicher nur jene Gegenstände beschreiben, welche abgebildet werden konnten.

Die erstgenannte Gruppe enthält illustrirte Handschriften und Miniaturen, illustrirte Druckwerke und Einbände aus geschnitztem Elfenbein, geschnittenem und gepreßtem Leder und getriebenem Metall. Die zur Ansicht gebrachten Miniaturhandschriften erstrecken sich vom VIII. bis zum XVI. Jahrhundert. Sie enthalten eine Fülle interessanter und liebreizender Bildwerke, die Zeichnung und malerische Ausführung der Ornamente ist zumeist von hoher Anmut und künstlerischer Feinheit, die Farbe fast durchweg in voller Frische und Leuchtkraft erhalten. Das älteste Werk ist der berühmte „Codex millenarius“ aus dem Stifte Kremsmünster (VIII. Jahrhundert), ihm schließen sich an Wichtigkeit und Bedeutung an: der „Wyssehrader Kodex“ (XI. Jahrh., Universitätsbibliothek in Prag), „Welislaws Bilderbibel“ (XIII.—XIV. Jahrh., Bibliothek des Fürsten Lobkowitz in Prag), das „Passionale der Äbtissin Kunigunde“ (XIV. Jahrh., ebenfalls der Universitätsbibliothek in Prag gehörig), das „Evangeliarium des Johannes de Oppavia“ (1368, Hofbibliothek in Wien) und eine Reihe der entzückendsten burgundischen, französischen und italienischen Werke aus dem Besitze Sr. Majestät des Kaisers und des Sammlers Herrn C. Trau in Wien. Sonst sieht man Evangeliarien, Breviarien, Bibeln, Missale, Antiphonarien, Psalterien, Gebetbücher, Horarien u. s. w. aus den Klöstern Göttweig, Lambach, Michelbeuren, Seitenstetten, Zwettl, Melk, Heiligenkreuz, St. Florian, Lilienfeld; den Bibliotheken in Prag, Wien, Linz, Olmütz, Graz u. v. a. O. Entbehrt diese Abteilung auch insofern des praktischen Interesses, als wir heute ja natürlich auf dem Gebiete der Handschriftenillustration nicht mehr arbeiten, so enthalten die vorliegenden Miniaturen doch eine solche Fülle unübertrefflich schöner Vorbilder in dekorativer Hinsicht, welche auch sonstwie mit reichem Nutzen verwertet werden können, daß auch hier sich eine Beziehung zu den didaktischen Aufgaben und Zielen der Ausstellung nicht schwer heraus finden läßt.

Eine unmittelbar aktuelle Bedeutung kommt der Gruppe der illustrirten Druckwerke zu, und sie birgt von der durch die Wiener Albertina ausgestellten „Biblia pauperum“ aus dem XV. Jahrhundert bis zum Reiß'schen „Missale Romanum“ aus dem Jahre 1865 des Interessanten und Lehrreichen genug. Schöne Einbände sehen wir aus der Wiener Hofbibliothek (Sacramentarium Gregors des Großen, X. Jahrh., Bibeln aus dem XV. u. XVI. Jahrh.), aus Kremsmünster (Codex millenarius, XVI. Jahrh.), von Wiener-Neustadt, aus der Bukowina u. v. a. O. Die Buchbinderei hat im Laufe der letzten Jahre besonders in Wien großen Aufschwung genommen, und wir sehen besonders den Lederschnitt wieder zu verdienter Anerkennung kommen; die alten Vorbilder werden so mancherlei Anregung geben, so außer in der Ledertechnik vor allem auch in Hinsicht der Verzierung mit Metallbeschlägen, während der reiche figurale Schmuck in Elfenbein- und Metall-Reliefs wohl kaum auf Nachahmung wird rechnen können.

Die Textilabteilung ist eine der reich-

sten der Ausstellung und sie enthält alle Arten kirchlicher Gewänder, Wandbehänge, Posamenten, Spitzen in den verschiedensten Techniken, Musterungen und Farben, deren gut erhaltene Leuchtkraft oft wunderbar ist. Die moderne Stickereikunst wird aus dieser großen Zahl unübertrefflicher Vorbilder die mannigfachste Anregung und Belehrung schöpfen, nicht nur was die sichere Führung der Nadel betrifft, sondern vor Allem in Hinsicht der Motive wie der diskreten und dabei doch wirksamen Farbenstimmung.

Vor allem historisches Interesse flößen die altchristlichen Leinen- und Wollgewänder aus dem II.—III. Jahrhundert ein, welche der bekannte Theodor Graf, wie die berühmte Sammlung alter Gewebe und Stickereien des Museums und den Papyrus Rainer, auch in Ägypten zu Tage gefördert hat; die höchst eigentümliche Verbindung ägyptisch-heidnischer und christlicher Motive, welche wir hier finden, gibt diesen Sachen einen besonderen Reiz.

Die berühmte Glockencasel von Purpurseide mit schwarzem Adlermuster aus Brixen, wie die Gewänder aus St. Paul und Melk repräsentiren die wichtigsten und interessantesten Stücke, welche uns aus dem XII. und XIII. Jahrhundert erhalten sind. Schöne Flachstickereien, des eingehendsten Studiums und der Nachahmung wert, hat das XV. und XVI. in großer Zahl überliefert, während die gleichzeitigen mährischen Stickereien mit figuralen Darstellungen in Hochrelief kaum mustergiltig wenn auch sehr sehenswert sind. Große Pracht und vorzügliche Technik zeigen die Arbeiten der folgenden Jahrhunderte, aus deren bunter Fülle wir nur den Pfingstornat aus Kremsmünster, die Dalmatiken aus Lambach und Zwettl und den Ornat aus Sexten hervorheben, welcher der Kaiserin Maria Theresia zugeschrieben wird. Unser Jahrhundert ist durch eine schöne Kollektion etwa in den Zwanzigerjahren in Konstantinopel gearbeiteter Gewänder der P. P. Mechitaristen vertreten. Erwähnt sei noch die Casel und Stola aus Radmer, deren Stickerei (den Töchtern Ferdinands III. zugeschrieben) unzweifelhaft japanischen Ursprungs ist; ein überraschender Beweis dafür, daß man die heute so bewunderte Kunstfertigkeit der Ostasiaten schon zu jener Zeit zu schätzen wußte. Mit einem Worte: diese Gruppe ist so reich und bietet so viel des Schönen und Lehrreichen, daß sie für sich allein eine Ausstellung bilden könnte.

Dasselbe gilt von den Goldschmiedearbeiten. Alle Zeiten und Stile sind hier und in einer Weise vertreten, wie kaum zuvor an anderen Orten. Von den ersten Jahrhunderten nach Christi Geburt bis auf unsere Tage läßt sich die Goldschmiedekunst, soweit sie dem Gebrauche der Kirche dient, hier in auf- und absteigender Linie ihrer Entwicklung verfolgen, Kruzifix, Kelch, Monstranz lehren uns ihre Geschichte in lebendiger Anschauung. Wir haben in den letzten Jahren einige bedeutende Goldschmiedeausstellungen gesehen, für das reiche Anwendungsgebiet der Kirche war aber dergleichen noch nicht da und wird sich nicht so bald wieder in dieser Ausdehnung und Pracht ereignen. Möchten doch unsere zeitgenössischen Gold- und Silberarbeiter, welche Gegenstände kirchlichen Gebrauches verfertigen, die günstige Gelegenheit nicht versäumen, hier ihr Stilgefühl zu bilden und den alten Meistern etwas von der liebevollen Hingebung in der Behandlung des Materials abzusehen. So tüchtige Arbeiter wir heute auf diesem Gebiete auch haben, einen auch nur annähernden Vergleich halten ihre Werke mit den alten nicht aus, und das Publikum wird um so kritischer werden, je mehr es mit den vorbildlichen Arbeiten früherer Tage bekannt gemacht wird. Da heißt es also teils: vorwärts! teils: Umkehr!

Den ältesten Gegenstand hat wieder Th. Graf gebracht: eine frühchristliche Lampe aus Bronze, deren Körper eine Chimära bildet. Kremsmünster hat den Tassilokelch, jenes hochberühmte Werk aus dem VIII. Jahrhundert zur Ausstellung geschickt, welches der von Karl dem Gr. besiegte Bayernherzog Tassilo dem von ihm gestifteten Kloster zum Geschenke gemacht hat. Leider konnte dieses Kunstwerk nicht allgemeiner Besichtigung zugänglich gemacht werden, sondern wird nur auf besonderes Verlangen gezeigt. Das herrliche Hohenfurter Kreuz stammt auch aus jener Zeit und es vermittelt mit einigen byzantinischen Emails den Übergang zur romanischen Epoche, welche u. a. durch die überaus kunstvollen und trefflich erhaltenen Reliquiare (in Limousiner Art emaillirt) aus dem Besitze der Herren v. Lanna in Prag, der Klöster Kremsmünster und Klosterneuburg, ferner durch eine Reihe von Aquamanilen, Kopfreliquiaren,

Filigrankreuzen, dann durch eine galvanoplastische Kopie des Wiltener Speisekelchs und ein schönes dem Grafen Enzenberg gehöriges Rauchfaß aufs beste veranschaulicht ist. Mit dem Auftreten des gotischen Stiles hebt die bedeutendste Zeit der kirchlichen Goldschmiedekunst jedem Museum zur Zierde gereichen. Auch an Barock- und Rococogegenständen fehlt es natürlich nicht, welche die größte Kunstfertigkeit bewundern lassen, aber mit ihrer Überladung und Bizarrerie einen wenig erfreulichen Eindruck machen. Von den in die historische Ab-

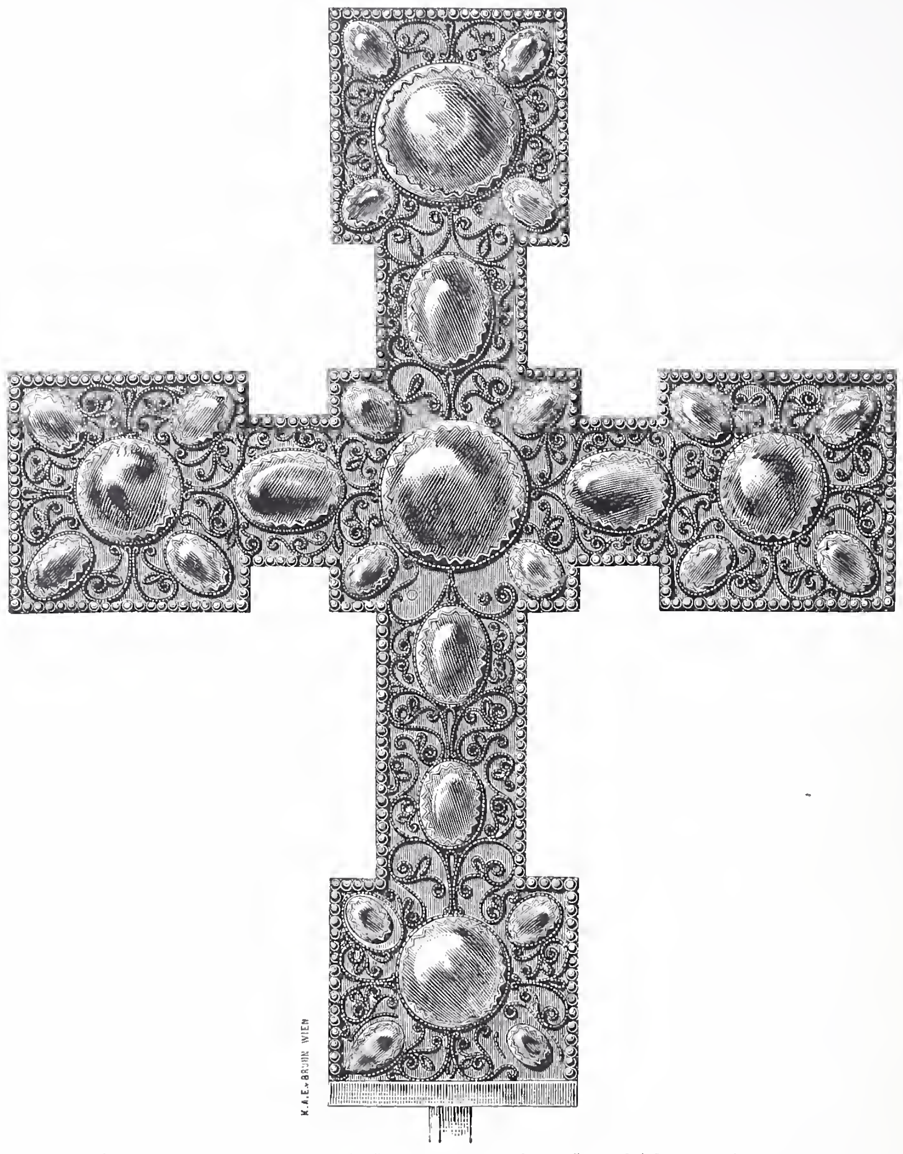


Fig. 1. Kreuz mit Kupferfiligran und Edelsteinen. 12. Jahrh. Besitzer: Fürst Moritz Lobkowitz, Raudnitz.

an, welche neue Impulse und Bedürfnisse zur Höhe ihrer Leistungsfähigkeit hinanführen. Eine Fülle von Ciborien, Kelchen und zumal Monstranzen treten uns da entgegen. Auch die Renaissance ist in gleich hervorragender Weise, vor allem durch einige schöne Augsburger Arbeiten vertreten; das herrliche Pectorale des hiesigen Sammlers Dr. Figdor würde teilung gelangten Arbeiten unseres Jahrhunderts ist mit Ausnahme modernster Stücke, die vielfach gesteigertes Können und guten Willen, wenn auch zu viel Architektur in der Komposition und zu viel Prunk in der Dekoration verraten, im Vergleiche mit den ewig mustergültigen alten Arbeiten nicht eben viel zu sagen.

Ich hebe von diesen noch die Stücke be-

sonders hervor, welche abbilden zu dürfen ich in die angenehme Lage versetzt worden bin. Bei der Auswahl derselben ist auf bequeme Verwendbarkeit der Motive für kirchliche sowohl als für andere Zwecke Rücksicht genommen.

Da ist vor allem das dem Fürsten Moriz v. Lobkowitz gehörige Kreuz, (Fig. 1) aus dem fürstlichen Archive zu Raudnitz in Böhmen. Es entstammt dem XII. Jahrhundert, ist aus vergoldetem Kupfer und hat eine Höhe von 0,498 und eine Breite von 0,398 m. Die Enden der Längen- und Querbalken, wie die Kreuzungsstelle sind zu Rechtecken erweitert. Beide Seiten des Kreuzes sind reich verziert, aber in völlig verschiedener Art. Während die (im Bilde ersichtliche) Vorderseite am Rande mit einer ringsum gehenden perlenschnurartigen Leiste, in den fünf Rechtecken mit je einem runden und vier ovalen und die Verbindungsglieder oben, rechts und links mit je einem und das untere mit zwei à jour gefaßten Bergkrystallen verziert sind, zwischen denen ein überaus reizvolles Rankenornament aus Filigran mit charakteristischem kräftigen Korne läuft, ist die Rückseite, deren Abbildung hier leider nicht möglich war, mit allerdings rohen, aber hochinteressanten figürlichen Darstellungen in einfacher Liniengravirung reich geschmückt, welche zu oberst den hl. Geist, in den Rechtecken die Evangelisten, ihre Symbole u. a. zeigen, während am Rande eine darauf bezügliche Inschrift angebracht ist.

Die romanische, dem Salzburger Dome gehörige Columba, welche die zweite Abbildung darstellt, ist eines der seltensten kirchlichen Geräte. Man war lange nicht im klaren, welchem Zwecke sie dienten, heute steht aber wohl fest, daß in ihnen die Hostie aufbewahrt wurde, daß sie also Ciborien waren. Unser Gegenstand, welcher eine Höhe von 0,235 und eine Breite von 0,255 hat, ist aus vergoldetem Kupfer und zeigt in seiner Form jene strenge eckige Stilisirung, welche für die Behandlung des Figuralen in der romanischen Periode so charakteristisch ist. Der Leib der Taube, wie ihre stelzenförmigen Füße sind mit federförmigen Gravirungen überzogen, die Augen aus blauem Glasfluß gebildet, während die Flügel mit buntem Email reich verziert erscheinen. Der Deckel zum Öffnen des, wie bereits erwähnt, als Gefäß dienenden Leibes befindet sich auf dem Rücken des Tieres, welches auf breitem Fuße ruht.



Fig. 2. Hostienbehälter in Form einer Taube. Kupfer mit Grubenschmelz. 12. Jahrh. — Dom zu Salzburg.

Eines der schönsten und sehenswürdigsten Stücke der Ausstellung ist das Ciborium aus Klosterneuburg. Es ist aus vergoldetem Kupfer, aus dem Achteck konstruirt, reich mit Grubenschmelz in Rot und Blau überzogen und hat eine Höhe von 0,380, einen Durchmesser von 0,131. Der reich ornamentirte Fuß trägt die Symbole der Evangelisten in Medaillenform und Blattwerk, der in der Mitte des achtsäuligen Ständers befindliche Nodus ist kräftig entwickelt und zeigt ebenfalls Blattornamente und vier emaillirte Knöpfe. Auch das Gefäß ist achtseitig und Schale wie Sockel mit je acht Darstellungen von der Verkündigung Mariae bis zur Kreuzabnahme bedeckt, welche auf blauem Emailgrunde in überaus herrlicher Art gravirt sind; unter den auf der Schale angebrachten Bildwerken findet sich überall noch das Bild eines Propheten. Auch innen sehen wir Darstellungen:

in der Höhlung des Fußes den seine Jungen anhauchenden Löwen, als symbolischen Hinweis auf die Auferstehung, und in der Cuppa diese selbst. Die ganze Arbeit läßt auf einen Künstler von überaus feinem Gefühl schließen, der

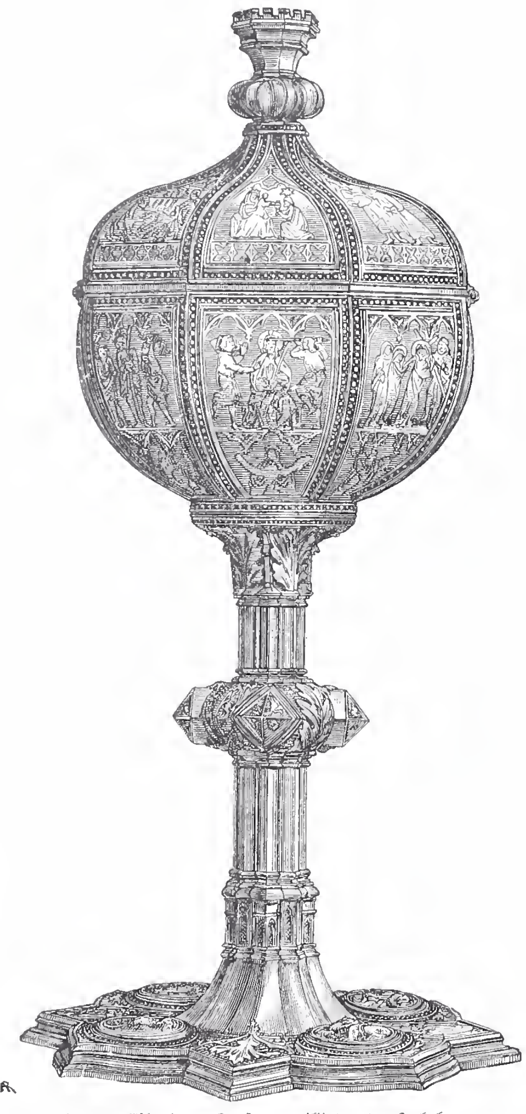


Fig. 3. Ciborium Kupfer emaillirt. 14. Jahrh. — Stift Klosterneuburg.

sich mit Glück und Meisterschaft über alle Schranken des Konventionellen hinwegzusetzen verstand. Deckel und Cuppa des Ciboriums dürften dem Anfange des XIV. Jahrhunderts, der Ständer der Mitte desselben angehören und in Wien verfertigt sein.

Die beiden Monstranzen, welche diesen Zeilen in Abbildungen beigegeben wurden, gehören zu den schönsten Stücken dieser Art, besonders was die Reinheit und Klarheit des architektonischen Aufbaues und das freie Spiel der Formen betrifft. Jene aus Waidhofen, welche der Spätgotik angehört, eine Höhe von 1,025 und eine Breite von 0,265 hat, ist aus vergoldetem Silber und ruht auf einem sechsseitigen Fuße, welchem Szenen aus der Passion eingravirt sind; die Ringe, welche man rechts und links sieht, sind wohl viel später zu dem Zwecke eingelassen worden, das Tragen des über vier Kilo schweren Gerätes zu erleichtern. Der Nodus zeigt die Form eines Kapellenhauses; das viereckige, von einem reichen Blumengewinde umrahmte, mit Edelsteinen und Perlen besetzte Gehäuse, in welchem zwei knieende Engelchen die Lunula halten, trägt den sechseckigen, reich durchbrochenen, dreigeschossigen Aufbau und ist gekrönt von der mit Kreuzblumen geschmückten Stabpyramide; der Aufbau enthält die Gottesmutter und den Ecce homo, die Flügel unter Baldachinen, die Heiligen Rupert, Florian, Hieronymus und eine Nonne, sämtlich in kräftigen Farben emaillirt. Einer Inschrift zufolge stammt die Monstranz aus Freising vom Jahre 1469.

Die Monstranz aus Ybbs ist nicht minder schön und mustergültig denn jene. Sie ist aus Silber, nur die Figuren sind vergoldet, hat eine Höhe von 0,795, eine Breite von 0,250 und ist ebenfalls in reicher gotischer Architektur ausgeführt. Über dem (modernen) Fuße erhebt sich der Ständer, welcher einen in Form eines sechseckigen Kapellenhauses ausgeführten Nodus trägt. Der Turm ist zweigeschossig, im unteren (offenen) Geschosse steht Maria mit dem Kinde, das eine Taube trägt, rechts und links von ihnen Barbara und Katharina; die aus doppelten, durch Strebebogen verbundenen, Fialen bestehenden Flügel enthalten die Figuren der Heiligen Stephan und Laurentius und an den Planken unter Baldachinen Petrus und Paulus. Alle Pyramiden sind reich mit Knorren und Kreuzblumen geschmückt, aus jener, welche den Turm krönt, steigt der auf das Wundenmal weisende Ecce homo empor, was aus der Abbildung nicht ersichtlich wird. Diese Monstranz trägt eine Wiener Marke und gehört dem XVI. Jahrhundert an.

(Fortsetzung folgt.)





Tischchen von Pierre Denizot. 1770—75. Privatbesitz in Wien.



Kunstgewerbliche Streifzüge.

Von Richard Graul.

Mit Illustrationen.

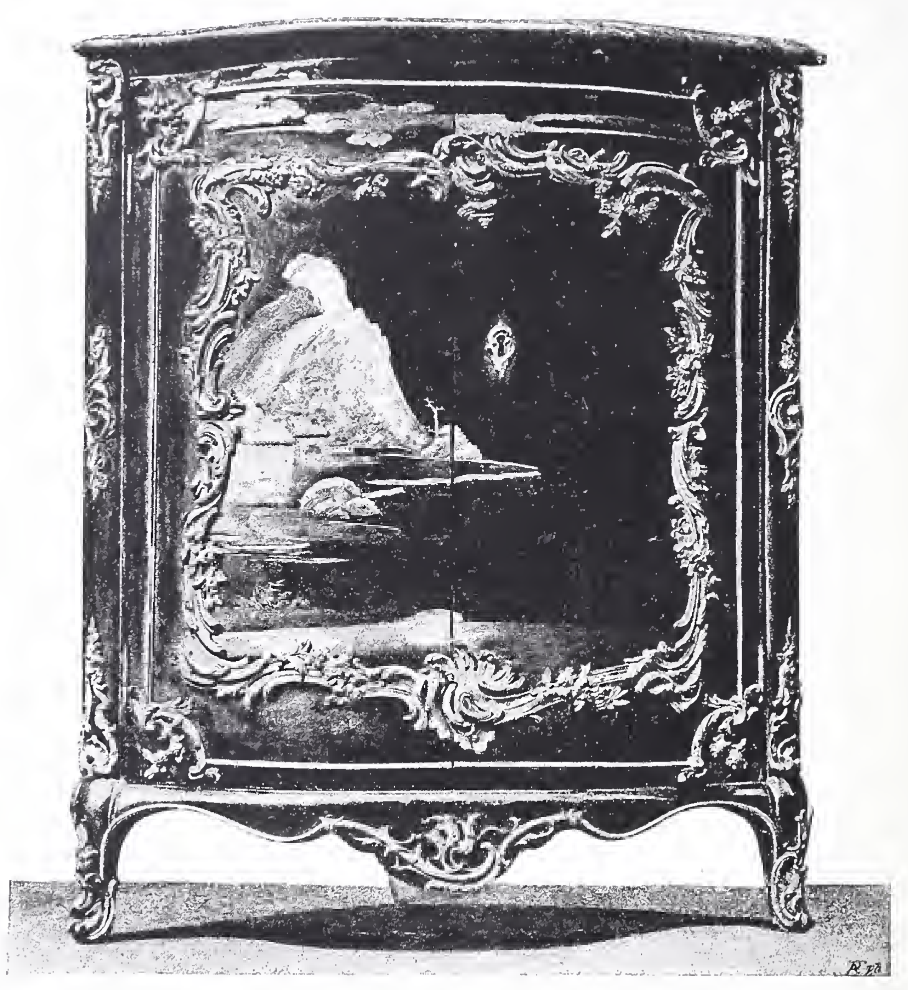
IV. Bemerkungen über Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts.

4. Die Reaktion gegen das Rococo im Mobiliar.

Der eigentliche Rococostil, das heißt diejenige Dekorationsweise im Mobiliar, welche namentlich Jules-Aurèle Meissonnier (1695—1750) zur Geltung gebracht hatte, war in Frankreich nur von kurzer Dauer, erstreckte sich keineswegs bis an das Ende der Regierung Ludwigs des XV. Die Begriffe „Louis XV." und „Rococo" decken sich nicht vollständig, der letztere ist im ersteren enthalten. Festen Boden hatte das Rococo im Mobiliar Ende der dreißiger Jahre gefaßt, wirklich herrschend war es während eines Jahrzehnts, bis zum Beginne etwa der fünfziger Jahre. Als Meissonnier, der in der Stellung eines dessinateur du cabinet du Roy vielfach Möbelzeichnungen entwarf, 1736 ein nach seinen Zeichnungen ausgeführtes Kabinett zur Schau stellte und alle Welt sich beeilte, das neue Wunderwerk zu bestaunen, war seiner kapriziösen Neuerung der Sieg gewiß. Die Ebenisten wie J.-F. Guénon, P. Denizot, P. Garnier, J.-P. Lathuile u. a. m. folgten seinem Ideal und bemühten sich — so gut oder schlecht ihr Material sich dem unruhigen, allem Parallelismus spottenden Linienspiel und naturalistisch-krausem Formenreichtum fügte — dieses mit allem Reiz des Ungewöhnlichen ausgestattete Ideal zu verkörpern. Keiner that es mit größerem Talent als Jean-Jacques Cassieri (1678 bis 1755). Er war ein Sohn jenes Philipp Caffieri, welchen wir in der Gesellschaft des alten Boulle fanden, und hatte in seinem Sohn, dem jüngeren Philippe Cassieri einen ebenbürtigen Mitarbeiter, dessen Eigenart wir selbst nach Guiffrey's subtilen Untersuchungen (Les Caffieri, Paris 1877) von der des Vaters nicht recht zu scheiden vermögen. Beide hegten für den modischen Rococoluxus eine helle Begeisterung, aber sie wußten ihren Geschmack zu zügeln: ihre zahlreichen Erzeugnisse sind bei allem formalen Übermut und struktiven Leichtsinn von eleganter Erscheinung. Dabei waren sie vollendete Meister ihrer Kunst, und in der Vorzüglichkeit ihrer Bronzearbeiten liegt nicht nur ihr Hauptruhm, sondern auch auf diesem Gebiete ihre Hauptthätigkeit. Aber dieser Ruhmestitel reichte nicht hin, das echte Rococomöbel über die Lebenszeit seines hervorragendsten Apostels, über das Jahr 1750 hinaus, in Frankreich am Leben zu erhalten. Es mußte an seinen Konsequenzen sterben, und man bemühte sich beizeiten diesem Ereignis vorzubeugen, indem man die bedenkliche Bewegung in eine stilistisch gesündere Richtung überleitete, welche in dem reizvollen Stil des frühen Louis XVI. (Marie Antoinette) kurze Zeit herrschte.

Anders lief die Bewegung in den Frankreich benachbarten Ländern aus. In Deutschland, besonders in Süddeutschland, auch in dem manierirten Italien (Piffetti) beobachten wir im Rococomobiliar eine arglos konsequente Entwickelung. Die ehrsamen deutschen Tischlermeister in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hatten für den von Frankreich „weither" gekommenen Stil eine besonders gründliche Verehrung, der wir — einzelne treffliche Arbeiten J. A. Nahls, M. Kamblys, auch Spindlers in Potsdam ausgenommen — jene Geschmacklosigkeiten einer im Irrtum hartnäckig folgerichtigen und merkwürdig fruchtbaren Phantasie danken, wie sie erst kürzlich und wenig gut in deutschen Fürstensitzen

aufgenommen wurden.[1]) Daß sie allein an diesen Ausschreitungen nicht schuld haben, soll nicht verkannt werden, die Ornamentstecher bereiteten ihnen auf das bereitwilligste den Boden. In England hat namentlich Thomas Chippendale in seiner Frühzeit für ein excentrisches Rococomobiliar geschwärmt, und was er selbstbewußt 1754 auf die Kritiker seiner Möbel münzte: let them mitunter recht komisch wirken. (Beispiele im Magazine of art, Oktoberheft 1881, daraus entlehnt in der Revue des arts décoratifs 1887, vergl. auch den woodwork-furniture-Katalog des South-Kensington-Museums von Hungerford Pollen). Und auch die späteren Werke, welche sich einer strengeren Formengebung befleißigen und mit der geraden Linie als reaktionäre



Encoignüre in der Art Martins. Mobilier National.

unmolested deal out their pointless abuse, and convince the world they have neither good-nature to commend, judgement to correct, nor skill to execute what they find fault with — das kann den Vorwurf nicht entkräften, daß die Ergebnisse seiner holzschnitzenden Betriebsamkeit

Rococomöbel zu paktiren beginnen, — auch diese Werke mitsamt ihrem fretwork zeigen zur Genüge, daß Chippendale bei der Auswahl seiner Ideale nicht eben gut unterrichtet war. Daß er chinesische Ornamentmotive zu Hilfe nahm, das widerstreitet dem Rococo keineswegs — man denke an die vernis und porcelaines du Japon und an Bouchers Chinoiserien aus den letzten dreißiger und zu Anfang der vierziger Jahre — wohl aber, wenn er gotisches Stabwerk einzuschmuggeln nicht zögerte.

1) S. Gurlitt, Möbel deutscher Fürstensitze (z. B. die Tafeln 1, 2, 5, 10, 17.) Bessere Ausnahmen giebt Dohme, Möbel aus den kgl. Schlössern zu Berlin und Potsdam. — Wir kommen auf beide Werke zurück.





Fig. 4. Monstranz, Silber vergoldet. Wiener Arbeit 16. Jahrh. (Der Fuß modern.) — Pfarre zu Ybbs.

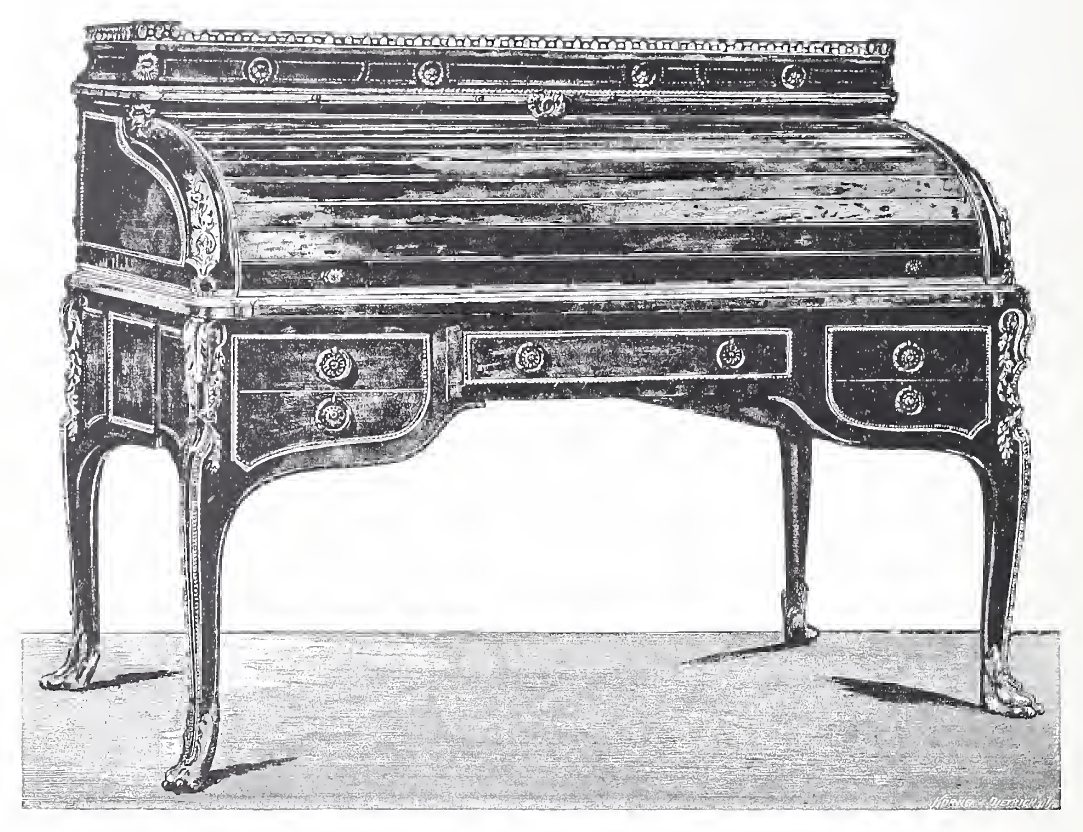
Fig. 5. Monstranz, Silber vergoldet. Freising 1469. — Privatbesitz.

Noch zu Lebzeiten Ludwigs des XV. regte sich in Frankreich die Reaktion; nicht ohne Zuthun vornehmer Weiblichkeit, denn im Boudoir, im Dienste einer raffinirten Intimität ist dem echten Rococo am wohlsten. Die politische Geschichte Frankreichs hat ein Recht, über Madame de Pompadour unglimpflich zu urteilen; in der Geschichte des französischen Geschmacks hat ihr Name einen guten Klang. Das Livre-Journal des Kuriositätenhändlers Lazare Duvaux, welches L. Courajod 1873 in zwei Oktavbänden mit einem vortrefflichen, bei uns kaum bekannten Kommentar herausgegeben hat, belehrt uns am besten über die rege Förderung, welche sie dem Kunsthandwerk angedeihen ließ. Das Tagebuch umfaßt die Jahre 1748—1758 und zeigt die kunstsinnige Dame als unermüdliche Bestellerin neuer Luxusmöbel. Ihre Hotels in Paris, Fontainebleau, Compiègne und Versailles und ihre Schlösser und Landsitze waren mit diesen Ankäufen nach der neuesten Mode angefüllt. Sie hatte eine besondere Vorliebe für Lackarbeiten, und als echtchinesische Werke selten wurden, that sie nur recht, wenn sie dem vernis Martin ihre Aufmerksamkeit zuwandte. Martin, so nannte sich eine ganze Familie strebsamer Lackarbeiter, welche sich redlich abmühten, den Bestandteilen des chinesischen Lackes auf die Spur zu kommen. Gelang es ihnen auch nicht, das letzte Geheimnis aufzudecken, so stellten sie doch ein dem Vorbild nahekommendes Produkt her, das in seiner Anwendung an Karossen, Tragstühlen und Kastenmöbeln aller Art die allgemeinste Anerkennung in kurzer Zeit fand. Der bedeutendste der Martin war Robert Martin (1706—1765), der jüngste von vier Brüdern; ihm kam es nicht auf eine sklavische Nachahmung der chinesischen Lackarbeiten an, sondern er verwertete seine Erfindung zu selbständigen Dekorationen. Ein Beispiel seiner Art giebt die Encoignüre aus dem Mobilier national auf S. 194: ein Rococorahmen umschließt das mittlere Feld, auf dem sich mit trefflich vertriebenen oder verstäubten Goldeffekten eine Landschaft darstellt. Roberts Sohn, Jean-Alexandre Martin, legte eine nicht geringere Geschicklichkeit an den Tag; er hat im Dienste Friedrichs des Großen in Sanssouci herrliche Lackarbeiten hinterlassen.

In stilistischer Hinsicht haben die ornamentalen Details der Lackmöbel ein konservatives Gepräge, im allgemeinen Aufbau aber erscheinen sie als maßvolle Rococowerke und stehen in naher Beziehung zu denjenigen Möbeln, welche am Ende der siebziger Jahre von der allgemeinen Geschmackswandlung Akt nehmen. Die auffälligsten Merkmale dieses Stilumschwungs betreffen das Wiederaufkommen der Holzmarqueterie, die maßvollere, zierlichere, dabei natürlichere Bewegung, welche der geraden Linie sich mehr und mehr wieder nähert, dann die Beschränkung des Bronzebeschlags, der bald antikisirende Ornamentglieder spielend aufnehmen wird, und endlich die unverhohlene Freude am glänzenden Schein lichter Tönungen. Mit welcher Sorgsalt und welch ungleich reicheren Mitteln als der alte Boulle in seiner Werdezeit man bei der Marqueterie zu Werke ging, erfahren wir aus einem 1766 erschienenen Dictionnaire portatif des arts et métiers, wo besonders hingewiesen wird auf die Kunst der Holzfärbung und die Erzeugung verschiedener Holztexturen durch kunstgerechte Schnitte. Übrigens hat Henry Havard in seinem bekannten Buche L'art dans la maison (4e éd. S. 91 u. 92) eine lange Liste der Farbhölzer seinen Erörterungen über die menuiserie de placage und die marqueterie beigefügt.

Als erstes unserer Beispiele für die Möbel des Übergangsstils zum Louis XVI. haben wir bereits auf S. 47 den berühmten Schreibtisch Ludwigs XV. in Holzschnitt reproduzirt. Dieses kostbare, wenn auch im allgemeinen Aufbau etwas schwerfällige Werk rührt im Entwurf von dem 1765 verstorbenen Jean-François Oeben her, während es der bedeutendste Ebenist der Folgezeit (Louis XVI.), Jean-Henri Riesener, von Geburt ein Kölner, der Oebens Witwe heimführte, vollendete. Die Cylinderform dieses Sekretärs war 1769 — dieses Datum trägt er in einem Marqueteriefeld der reichdekorirten Rückseite — noch etwas Neues. Man schreibt ihre Erfindung dem Fürsten Kaunitz zu, wenigstens sind ähnliche cylinderförmige Schreibtische häufig à la Kaunitz bezeichnet worden. Das Werk ist als im Zimmer freistehendes Möbel komponirt; bei seiner Größe und Breite ist die Erhebung vom Boden nicht ganz mühelos; die Beine streben aus einer Blattvolute empor, dort, wo sie stützen sollten, sind ihnen Löwenfelle vorgebunden (in Bronze) und die Volute am Fuß treibt einen dicken Blattwulst um die innere Kante des Tischgestells. Alle Felder sind mit Marqueterie reich geschmückt.

Darstellungen königlicher Attribute, Blumenbouquets, Allegorien wechseln mit einander ab. An den Seiten, auf denen leuchterhaltende Gestalten von trefflicher Modellirung sitzen, haben Bronzemedaillen — die Bronzen modellirt von Duplessis, Winant, und von Hervieux gegossen — Platz gefunden und über dem Cylinder zieht sich eine durchbrochene Bronzegalerie, in deren Mitte eine Uhr von Lepautre steht. Die allgemeine Erscheinung dieses Werkes weist es in die Spätzeit des Rococo, nur in Einzelheiten werden Neuerungen gewagt, welche das Nahen des neuen Stils ankünden: das flatternde Bandwerk gehört dem Louis XVI. an. Die Bronzegalerie ist ein für Riesener charakteristisches Merkmal, ebenso ist die klare Gliederung der großen Möbelflächen eine seiner Eigentümlichkeiten, welche in ihrer Schlichtheit recht wirkungsvoll in einem Cylinderbüreau des Mobilier National (Nr. 204) hervortritt (s. oben). Dieses Riesenersche Möbel ist in der Form ein Abkömmling des secrétaire du Roy und auch deshalb interessant, weil sein Material (Mahagoni) um die Zeit seiner Entstehung — etwa 1770—1775 — in Frankreich noch wenig verbreitet war.



Cylinderbüreau aus Mahagoni von J. H. Riesener, ca. 1770—1775. Mobilier National. h. 1,20; l. 1,52; br. 0,83.

Wer der Schöpfer des sogenannten Schreib- und Toilettentisches der Marie Antoinette war, der durch das Legat Jones in den Besitz des South-Kensington-Museums kam (s. S. 197), ist nicht mit Bestimmtheit festzustellen. Jedenfalls gehört das Werk in die Nähe des secrétaire du Roy, sein ganzer Stil hat viele an Riesener gemahnende Eigentümlichkeiten (besonders die Marqueterie), die dazu berechtigen, das Möbel Rieseners Frühzeit, d. h. als er mit Oeben zusammen arbeitete, zuzuweisen, oder als er als selbständiger Fortführer von Oebens Werkstatt noch gewisse Traditionen seines Vorgängers festhielt.

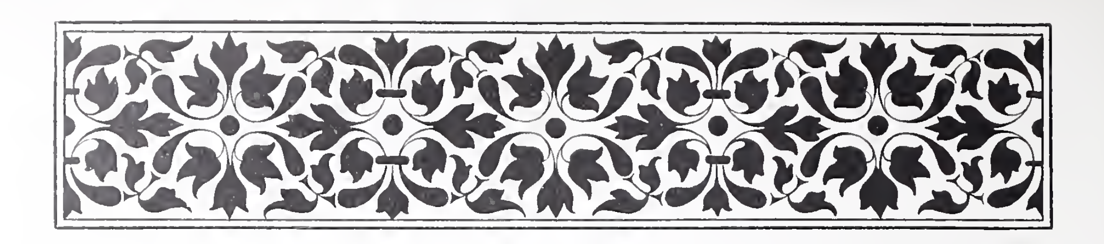
In diese Zeit gehört auch das reizvolle Tischchen von Pierre Denizot, der wie viele seiner Genossen, wechselnden Moden mit gutem Verständnis Rechnung zu tragen wußte. Denn als er am 1. August 1740 Meister wurde, schwur er ganz gewiß nicht höher als bei Meissonnier, huldigte als praktischer Mann der heiteren Rococolaune. Aber Denizot war

Künstler genug, um einzusehen, daß ein Beharren auf dem Meissonnierschen Pfade, ein konsequentes Durchführen der lockeren Rococoprinzipien von Übel war. Er behielt die Anmut leichter Bewegung für sich und freute sich, in passenden Andeutungen an die gefallene Stilgröße erinnern zu können. So weiß sich Louis XVI., während seine etwas verwickelte Raumdisposition — der als Aufsatz erscheinende Teil mit vier Schubläden kann versenkt werden, worauf die aufgeschlagene Platte geschlossen wird — dann die durchgängige Schweifung der Konturen und Flächen, die Rocaillemotive der Füße und die schüchternen Ranken der Bein-



Écritoire à toilette der Marie Antoinette, um 1770. South-Kensington-Museum.

auch das Tischchen (s. die Tafel), das einst Marie Antoinette ihrer Schwester, der Erzherzogin Marianne von Österreich, geschenkt hatte, und das heute dem Freiherrn Roderich von Walterskirchen in Wien gehört, seiner Herkunft mit feinem Takte zu rühmen. Die größere Züchtigkeit der Bewegung, die helle reiche Blumenmarqueterie seiner Wandungen, die klaren Metallumfassungen sind im Geschmacke des frühen kanten, dem echten Louis XVI. gegenüber als Gewohnheiten einer im Schwinden begriffenen Geschmacksrichtung erscheinen. Im vierten und fünften Heft der vorjährigen „Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie" hat Riegl das köstliche Werkchen einer sorgfältigen Erörterung unterzogen, auf die wir für alles Einzelne hinweisen.



Bücherschau.

XVII.

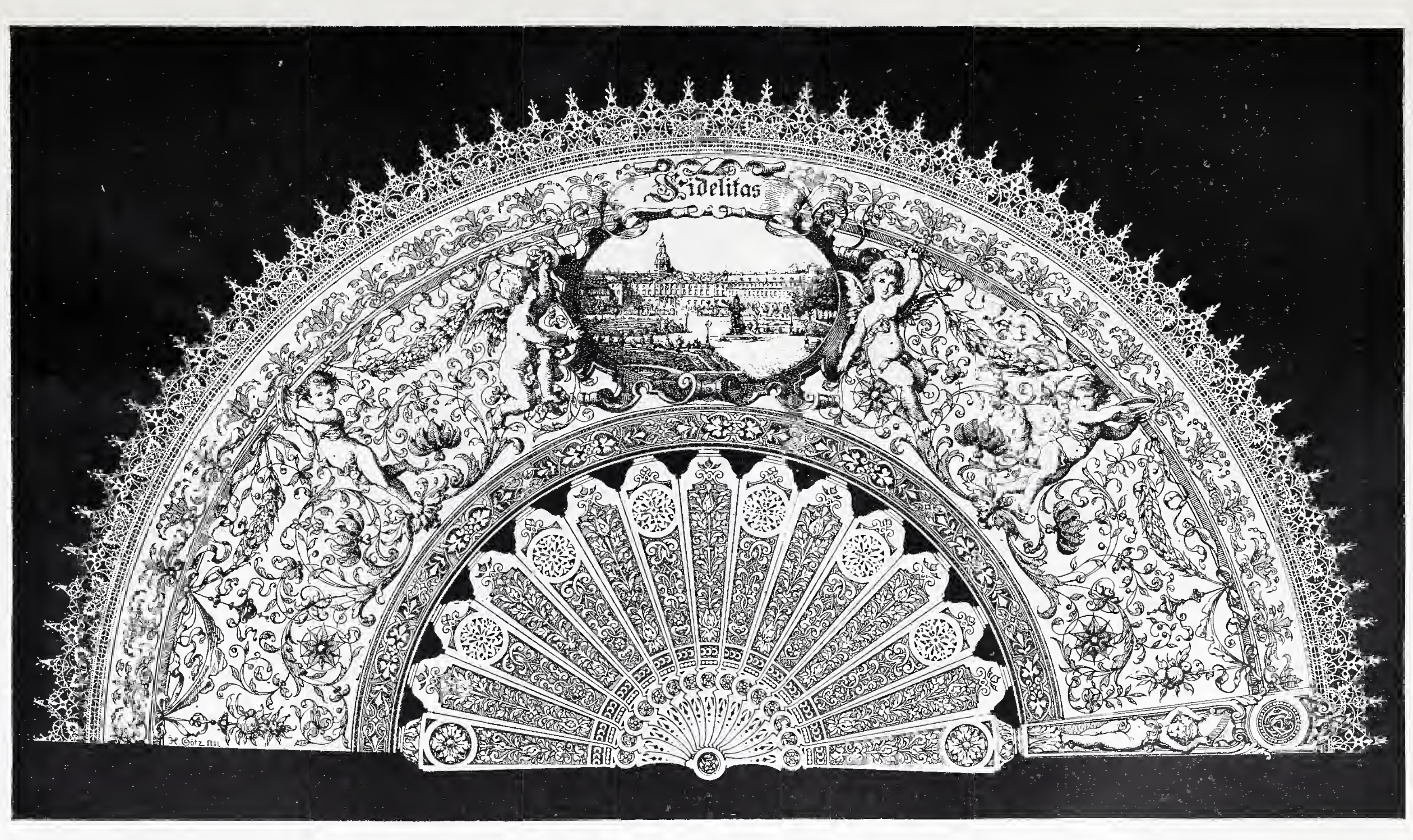
Goetz, Hermann, Zeichnungen und kunstgewerbliche Entwürfe. Stuttgart, Paul Neff. Gr. Fol. 15 Lieferungen zu M. 4.—

R. G. Der Leiter der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule zu Karlsruhe hat einige dreißig seiner Zeichnungen und kunstgewerblichen Entwürfe in trefflichen Lichtdrucknachbildungen herausgegeben und damit sich und unserem kunstgewerblichen Schaffen überhaupt ein ehrendes Zeugnis ausgestellt. Die Nachbildungen betreffen Gegenstände mannigfaltigster Art, zumeist gehören sie in das Gebiet der Goldschmiedekunst, führen Pokale, Prunkschalen, Tafelaufsätze, Nautilusse, Becher, einen silbernen Ehrenschild vor, aber wir finden auch Standuhren, Einbanddecken, Adressen, einen Fächer und Diplome, ja auch Entwürfe zu monumentalen Ehrenpforten vertreten. Gewiß bekundet diese Mannigfaltigkeit eine heute seltene Vielseitigkeit des Könnens, zeigt wie die Phantasie des Künstlers den verschiedensten Aufgaben sich anzuschmiegen weiß. Indessen möchten wir den Goldschmiedearbeiten und graphischen Kunstwerken, den Diplomen, Adressen und ähnlichen für Flächendekoration bestimmten Gegenständen im allgemeinen unser bestes Lob zuwenden, und wir bemerken bei größerer Besonderung unseres Urteils, daß die glücklichsten Erzeugnisse des Künstlers dort liegen, wo er mit stilistisch geschultem Sinne die Formenwelt der Renaissance, der frühen italienisirenden sowohl wie der späteren barocken zum Träger seiner Erfindungen gewählt hat. Denn die Gotik einer gewissen Jubiläums-Standuhr hat etwas verzweifelndes — an der Berichtigung nämlich der gotischen Formensprache für dieses relativ moderne Gerät. Aber auch die in schmächtiglänglicher Monotonie sich aufbauende Renaissance-Standuhr nicht minder wie eine solche, der die Bezeichnung Rococo beigelegt ist, gehören nicht eben zu den glücklichsten oder nachahmungswürdigsten Lösungen der gestellten Aufgaben. Aber genug der Ausstellungen, deren Gewicht zu einem guten Teile wohl den Bestellern zur Last zu legen ist; was die Mehrzahl der übrigen Götzischen Arbeiten anlangt, so werden sie ohne Zweifel allgemeinste und verdiente Anerkennung finden und vielfach zur Nachahmung anregen. Ein vornehmer Adel der künstlerischen Gesinnung waltet in den herrlichen Prachtpokalen, ihre Silhouette strebt nach klarem Linienflusse, ihr Detail — in den ornamentalen Aufsätzen mitunter freilich zu zierlich klein — belebt in anmutigen Erfindungen gliedernd und vermittelnd zugleich die einfach gehaltenen Grundformen. Auch die Diplome und Adressenzeichnungen lehren den dekorativen Sinn des Künstlers in seiner reichsten Entfaltung schätzen, den Gobelinimitationen kommt er namentlich recht zu statten.

XVIII.

Th. Deck. — La faience. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts). Paris, A. Quantin. 8°. Mit 112 Illustrationen. Gebunden 5 Frcs.

A. P. — Wiederum liegt uns ein Band der Quantin'schen Bibliothek vor, die Faience behandelnd, und kein Geringerer als Frankreichs größter „céramiste" — wie er sich bescheidentlich auf dem Titel nennt — ist sein Verfasser: Theodor Deck. Die Verlagshandlung darf sich Glück wünschen, einen solchen Mann unter ihren Mitarbeitern zu zählen. Blicken wir Deutschen heute immer noch mit Staunen auf die großartigen Leistungen der Faience-Industrie Frankreichs, so haben wir doch den Trost, daß auch in unserem Vaterlande auf diesem Gebiet jetzt Hervorragendes geschaffen wird: aber die Erzeugnisse der Werkstätten eines Deck gelten für unerreichbar; allerdings müs-



Fächer. J. K. H. der Kronprinzessin Victoria von Schweden und Norwegen zur Vermählung gewidmet von der Hofgesellschaft in Karlsruhe.
Von Herm. Götz. Halbmesser des Originals 30 cm. Ausführung der Elfenbeinfassung von J. Stüber, Karlsruhe.

sen wir auch eingestehen, daß kein Fabrikant und Künstler in Deutschland derartige Arbeiten in Deutschland würde absetzen können. Preise wie sie in Paris willig für Faiencen gezahlt werden, begegnen bei uns nur Kopfschütteln: daß an und in diesen Dingen lediglich die künstlerische Leistung geschätzt und bezahlt wird, daß es sich dabei einfach um die Handzeichnung eines „céramiste“ handelt wie etwa um die Federzeichnung oder Aquarelle eines Malers, versteht man bei uns noch nicht. Diese Würdigung moderner künstlerischer Leistungen basirt zum nicht geringen Teil auf dem Interesse, der Kenntnis und der Wertschätzung der alten Kunstwerke, welches in den weitesten Kreisen Frankreichs zu finden ist und das in Deutschland zu erwecken und zu pflegen stets als eine wesentliche Aufgabe des Kunstgewerbeblattes hingestellt ist. So konnte denn auch — was bei uns kaum möglich wäre — ein praktischer Keramiker es wagen, im ersten Teil des vorliegenden Handbuches einen geschichtlichen Abriß seiner Kunst zu geben. Was wir bei der Anzeige eines vor Jahresfrist erschienenen Bandes der „bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts“ über den historischen Teil bemerkten, trifft auch den vorliegenden: er ist von einem Franzosen für Franzosen geschrieben; die Geschichte der französischen Keramik ist im Verhältnis zu der Kunsttöpferei anderer Länder viel zu breit — allerdings aber gut — behandelt, man erhält also kein richtiges Bild der Geschichte der Faience. Deutschland kommt dabei am schlechtesten weg, sicher nur deshalb, weil dem Verfasser die mannigfaltigen in Zeitschriften zerstreuten Specialuntersuchungen auf diesem Gebiet unbekannt geblieben sind; die „Bibliographie de la faience“ am Ende des Buches kennt ohne jede Ausnahme nur französische Werke.



Faienceteller von Deck.

Von großer allgemeiner Bedeutung dürfte dagegen der zweite Teil sein, welcher die „Fabrikation“ der Faience enthält. Dem Referenten steht ein Urteil über technische Dinge nicht zu, er muß die Würdigung derselben Fachleuten — den Keramisten — und Fachblättern überlassen. Aber wenn ein Mann wie Th. Deck in diesen Dingen das Wort ergreift, so darf man immer=

hin glauben, daß seine Ausführungen Belehrendes und Wissenswertes genug enthalten — selbst wenn er nicht alles erzählt, was er weiß! Auch der Freund der Keramik wird Belehrung finden, wie Referent bezeugen kann, namentlich in den Kapiteln, welche die Technik der alten italienischen und französischen Faiencen behandeln; wieweit der Praktiker — werden wir vielleicht an einem anderen Ort lesen oder — sehen.

Das Buch ist mit 112 Illustrationen und einigen Markentafeln ausgestattet; letztere bieten nichts Neues. Von ersteren geben wir einige Proben auf Seite 200—202, welche mit Rücksicht auf praktische Verwendbarkeit als Vorbilder ausgewählt sind.



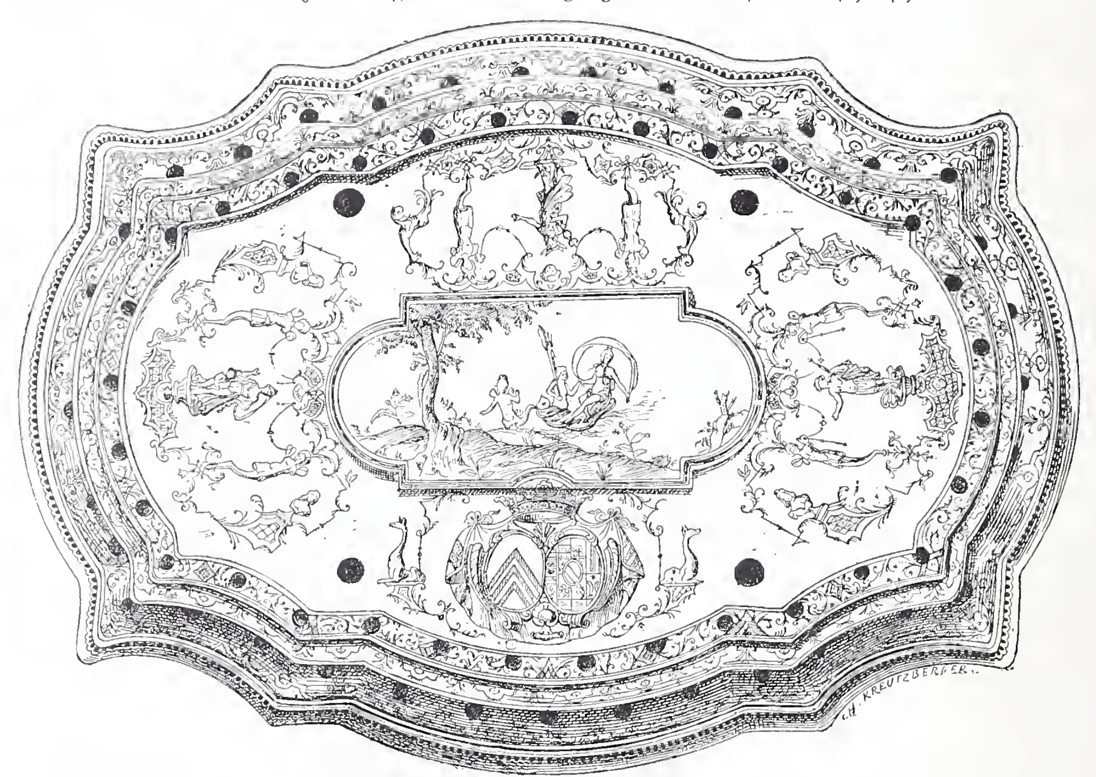
Faience von Rhodus.

XIX.

Intérieurs und Mobiliar des 18. Jahrhunderts nach Erfindung des Johann Jakob Schübler. Mit Einleitung von Dr. Albert Ilg. Wien, 1885, Anton Schroll & Co. Mk. 25. —

R. G. — Bei der gegenwärtig wiedererwachten Schätzung der Barock- und Rococokunst ist es gewiß wünschenswert, die Stiche nach Entwürfen hervorragender Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts durch treue Nachbildungen weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Gilt es dabei einen lange gescholtenen Meister wieder zu Ehren zu bringen, so ist ein solches Unternehmen für die Kunstgeschichte um so verdienstlicher. Ein anderes aber ist es, wenn eine Publikation wie die vorliegende gleichzeitig einem praktischen Bedürfnis dienen soll, wenn sie bestimmt ist, die Phantasie des modernen Kunsthandwerkers anzuregen und zu leiten. Es giebt

Werke, deren historische Bedeutsamkeit größer ist als ihre ästhetische, Werke, welche, höchst charakteristisch für die Ziele ihrer Zeit, mit Mängeln behaftet sind, die ihren Wert als nacheifernswürdige Muster erheblich einschränken. Wir sind stolz darauf, endlich gelernt zu haben, den Eigenheiten eines jeden Stils gerecht zu werden, aber diese Erkenntnis darf uns nicht verleiten, alles und jedes Erzeugnis vergangener Kunstepochen unterschiedlos für mustergiltig und geschmackbildend zu betrachten. Ohne Zweifel birgt auch die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts viel des Nachahmenswerten, das Louis XIV. Bérains zum Beispiel und das schaffen. Hartnäckig bricht er die Konturen oder krümmt sie zu hauf, zwingt die Formen in gewaltsame Linien, überdeckt sie überreichlich mit wucherndem Zierat. Der Wandschmuck bindet sich noch an konstruktive Notwendigkeiten, baut sich auf in klarer Gliederung, der bewegliche Schmuck aber, das Mobiliar, treibt den Gegensatz zur umgebenden Architektur in äußerste Konsequenzen. Da regt sich alles in dem barocken Fortissimo der Bewegung, strotzt von innerer Kraft, schweift phantastisch aus. Es stellt der reichen Erfindungsgabe Schüblers, dem energischen Zug seiner Hand ein besseres Zeugnis aus als seinem ästhetischen Takt. Und



Faienceschüssel von Moustiers.

Louis XV. der Übergangszeit weist vollendete Schöpfungen von unübertrefflichem Geschmack auf — aber das Barock Johann Jakob Schüblers (gestorben 1741) tritt uns im Vergleich zu den französischen Vorbildern mit einer Entartung entgegen, die es zu einer Schule des guten Geschmacks wenig geeignet macht.

Was uns diese Mappe bringt, sind auf 25 (in Lichtdruck faksimilirten) Blättern wirkungsvoll angeordnete Intérieurs, malerisch beleuchtete Repräsentationsräume mit prunkvollem Mobiliar, überreich drapirt und ornamentirt. Man sieht, Schüblers Phantasie strengt sich an, die französischen Vorbilder, einen Lepautre etwa, zu überbieten; der Künstler will Originelles deshalb wünschten wir für die leicht irregeleitete Praxis unserer Tage reinere Barockvorbilder, als sie diese Auswahl bietet. Daß indessen dieser Protest den kunstgeschichtlichen Wert der Ilgschen Publikation nicht berührt, haben wir bereits hervorgehoben. Diese 25 sauberen Tafeln sind ein sehr empfehlenswertes Studienmaterial. Sie reproduziren typische Zeichen der Zeit, lehren die Bedeutung eines zu wenig gekannten Meisters schätzen und den Wandel seiner Richtung im Übergang zum Rococo wahrnehmen. Die Einleitung des Herausgebers zudem giebt den bis jetzt vollständigsten Ausweis über die Thätigkeit Schüblers.

Richard Graul.

Kleine Mitteilungen.

Zur Geschichte des Glases in China.[1])

Von Dr. Friedrich Hirth.

Die Bekanntschaft der Chinesen mit der Glasindustrie westlicher Völker datirt vermutlich aus dem II. Jahrhunderte v. Chr. In den sogenannten chinesischen Klassikern und in der Litteratur, die nach einheimischer Tradition der großen Bücherverbrennung durch Tsin-shih Huang-ti voranging, dürfte sich schwerlich eine Andeutung über die Existenz von Glas oder Glasartikeln finden.

Als der ältesten Spur begegnen wir in den Annalen der älteren Han-Dynastie (Han-shu) einer Notiz, wonach zur Zeit des Kaisers Wu-ti, dessen Regierungsperiode sich auf die Jahre 140 bis 86 v. Chr. erstreckt, Agenten über See geschickt wurden, um „liu-li“ einzukaufen.

Liu-li ist die heute noch gebräuchliche Bezeichnung für opakes Glas. Professor Pfizmaier übersetzt diesen Ausdruck durch „Bergkristall“, der Holländer Geerts durch Lapis lazuli. Dem widerspricht der unzweifelhafte Sprachgebrauch und vor allem die Erwähnung der Herstellung des liu-li durch Schmelzen von Mineralien im Altertume, auf die ich sogleich zurückkommen werde. Durchsichtiges Glas heißt heutzutage po-li, und abgesehen von einer vermutlich späteren Jahrhunderten entstammenden Stelle, worin der Ausdruck pai-liu-li (weißes, d. i. farbloses oder durchsichtiges Glas?) bei der Beschreibung einer Brille erwähnt wird, bin ich nirgends auf stichhaltige Gründe gestoßen, die mich an dieser Terminologie in ihrer Anwendung auf den antiken Sprachgebrauch zweifeln ließen. Beide Namen, liu-li und po-li, sind nicht chinesischen Ursprunges. Williams (Syllabic Dictionary, S. 704) bringt po-li mit dem portugiesischen vidro in Zusammenhang. Da jedoch portugiesische Seefahrer erst im Anfange des XVI. Jahrhunderts nach China Handel zu treiben anfingen, der Ausdruck po-li sich jedoch bereits im VII. Jahrhunderte, wenn nicht früher, nachweisen läßt, indem eine Gesandtschaft von Fu-lin im Jahre 643 n. Chr. rotes Glas (ch'in-po-li) nach China brachte, so ist diese Etymologie nicht gut möglich. Eher könnte man noch an ein lateinisches vitrum denken, doch würde mir auch diese Ableitung etwas forcirt erscheinen. Dagegen scheint mir mit beiden Ausdrücken verwandt das in mehreren zentral-asiatischen Sprachen bald Kristall, bald Glas bedeutende belur (bolor und belur; im Uigurischen, Tatarischen, Türkischen, Bucharischen u. s. w., nach Klaproth). Im Ch'ien-han-shu sowohl als in verschiedenen anderen alten Historikern läßt sich die volle Form pe-liu-li (alter Laut beluli = belur) nachweisen, so daß wir nicht genötigt sind, mit den chinesischen Etymologen diesen Ausdruck für den Namen des produzirenden Landes zu halten. Ob dieses in Ägypten, in Phönizien oder in Indien zu suchen ist, läßt sich aus den diesseitigen Angaben nicht ermitteln. Ich bin geneigt anzunehmen, daß in der ältesten, durch chinesische Litteraturangaben nachweisbaren Handelsperiode ein indirekter Produktenaustausch gerade zwischen Phönizien und China stattgefunden hat. In phönizischen Städten wurde das Hauptprodukt der Serer, die Seide, gefärbt, gestickt, mit Goldfäden durchwirkt, nach einer Stelle des Plinius, sowie nach chinesischen Angaben sogar auseinandergezupft, um in dünnere, gazeartige Stoffe weiter verwoben zu werden; phönizischen Kaufleuten dürfen wir die gewinnbringende Spekulation mit so fernen Handelsbeziehungen am ersten zutrauen. Die empfangene Seide bezahlten sie mit ihren eigenen Produkten: Produkte, deren ich in einer bisher unbekannten Beschreibung des Landes Ta-ts'in (im Wei-lio, aus dem 4. Jahrhundert n. Chr.) eine wahrhaft imponirende Liste vorgefunden habe. Darin sind etwa 25 verschiedene Arten Zeuge namhaft gemacht; ferner eine große Anzahl Edelsteine, verschiedene Droguen, darunter der in seinen besseren Qualitäten im Altertume nur in Syrien erzeugte Storax-Balsam, und vor allen Dingen Glas. Ich habe zahlreiche Gründe, die mich dazu nötigen, die Identität des den Chinesen im Altertume bekannten Landes Ta-ts'in mit Syrien in erster Linie und später dem Orient des römischen Reiches, d. h. Syrien, Ägypten und Kleinasien, zu identifiziren. Ich nehme aus diesem Grunde an, daß das erste Glas aus Phönizien nach China gekommen ist.

Es sind uns in alten chinesischen Texten Andeutungen aufbewahrt, die auf bedeutende Überschätzung des Glases als Material für Kunstgegenstände aller Art seitens der chinesischen Käuser schließen lassen. Ehe die Chinesen gelernt hatten, selbst Glas zu fabriziren, standen solche Fabrikate im Werte an der Seite der kristallenen, und gefärbte Glasartikel wurden vielfach für Edelsteine gehalten. Opakes Glas (liu-li) gehörte zu den sogenannten „sieben Pao“, d. h. den höchstwertigen Substanzen. Es wurde demnach mit Gold, Nephrit, Kristall u. s. w. auf eine Stufe gestellt. Nach einem uralten chinesischen Aberglauben wird Glas als versteinertes Eis erklärt — „tausendjähriges Eis“ —, ein Ausdruck, der auch auf Kristall angewendet wurde. Auch Plinius (XXXVII, 9) scheint an dieses Märchen, wenigstens in bezug auf den Kristall, geglaubt zu haben. Noch in dem (jetzt sehr seltenen) naturwissenschaftlichen Werke der Sung-Dynastie, dem Chêng-lei-pên-ts'ao, heißt es, daß Glas „der Edelstein des Wassers“ sei und daß es eigentlich zur Kategorie der Yü (Edelsteine) gehöre. Li T'ai-po, ein bekannter Dichter des 7. Jahrhunderts,

[1]) Obiger Artikel findet sich abgedruckt im Ostasiatischen Lloyd, Organ für die deutschen Interessen im fernen Osten 1887, I. Nr. 91 u. 92. Wir verdanken den Nachweis desselben Herrn Dr. W. Joest in Berlin. Der Aufsatz bildet eine erwünschte Ergänzung des Artikels: Chinesisches Glas im Kunstgewerbeblatt, I. S. 40. D. Red.

läßt in einem Feenmärchen Göttinnen Traubenwein in Bechern von „Glas und Edelstein" kredenzen. Heutzutage würde kein Dichter von anderen als Kristallbechern reden.

Daß die bunten kleinen Glasartikel des phönizischen und alexandrinischen Marktes im fernen Osten so eifrige Liebhaber fanden, ist beim Charakter des chinesischen Volkes nicht zu verwundern. Dem reichen Chinesen ist es zu allen Zeiten ein Bedürfnis gewesen, Kuriositäten zu besitzen, und zu der Zeit, als die Industrie des Landes Ta-ts'in auf dem östlichen Markte ihre Rolle spielte, wurde dieser Hang noch nicht von der Porzellanindustrie absorbirt, die vermutlich nicht vor der T'ang-Epoche größere Dimensionen angenommen hat. Damals nahmen noch die plumpen kupfernen Aschenkrüge und andere Opfergeräte, den archaischen Stil der alten Chou-Dynastie nachahmend, die Kunstliebhaber in Anspruch; daneben aber noch die sogenannten Pao-wu, d. h. Pretiosen: Gegenstände aus Gold, Silber, Nephrit und anderen Edelsteinen, aus Elfenbein, Perlen, Schildpatt u. s. w. Ein großer Teil dieser Pretiosen kam aus dem Lande Tats'in, und Glas wird mitten unter diesen Gegenständen genannt. In dem genannten Werke der Sung-Periode wird Glas bereits unter die Halb-Edelsteine gerechnet, und im Pen-ts' ao-kong-mu, dem naturhistorischen Hauptwerke der chinesischen Litteratur aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, unter die „Metalle" (chin). Man sieht daraus, wie im Laufe der Jahrhunderte das Glas in der Wertschätzung der chinesischen Anschauung gesunken ist. Durch nichts mußte jedoch der Glaube an seine Kostbarkeit so sehr erschüttert werden, als durch das Bekanntwerden des Geheimnisses seiner Bereitung.

Nach den Angaben des historischen Werkes Peishih war es während der Regierungsperiode T'ai-wu (424 bis 452 n. Chr.), daß Kaufleute aus dem Lande Ta-yüch-chih im Nordwesten Indiens in der Hauptstadt des Reiches Wei ankamen. Dieselben gaben vor, durch Einschmelzen gewisser Minerale alle Farben liu-li herstellen zu können. Sie wurden demnächst beauftragt, in den benachbarten Gebirgen zu graben und zu sammeln, worauf sie in der Hauptstadt eine Glasfabrik errichteten. Das dort verfertigte Glas soll die vom Westen importirten Sorten an Glanz noch übertroffen haben. Seit jener Zeit, heißt es in den Annalen, wurde Glas in China bedeutend billiger, als es je gewesen war.

Die Hauptstadt des Staates Wei, wo nach dieser Quelle die erste Glasfabrik in China errichtet wurde, lag vermutlich in der Gegend des heutigen Ta-t'ung-fu in der Provinz Shan-si (40° 05' 42' n. Br., 113° 13' östl. v. Greenwich). Bemerkenswert ist, daß das Geheimnis der Bereitung nach dieser Quelle aus dem Nordwesten Indiens eingeführt wurde. In dem mit dem Peishin sonst fast wörtlich übereinstimmenden älteren Werke Wei-shu (d. h. „Geschichte des Wei-Reiches") heißt das Land nicht Ta-yüch-chih, sondern geradezu Indien (T'ien-chu-kuo), was auf eine frühe, vielleicht durch griechische Kultur auf jenen Boden verpflanzte Kenntnis der Glasbereitungskunst in jenem Lande schließen läßt.

Neben dieser Tradition, wonach das Geheimnis der Manufaktur in China aus Indien eingeführt wurde, ist noch eine zweite zu erwähnen.

Grosier, in seinem Werke „Description de la Chine" citirt „les grandes Annales" (ohne den Namen des Werkes zu nennen — ich vermute, er meint das Sung-shu), wonach „der König von Ta-ts'in an den Kaiser T'ai-tsu beträchtliche Geschenke an Glas von allen Farben schickte, denen einige Jahre später ein Glaskünstler folgte. Derselbe verstand die Kunst, Kieselsteine in Kristall zu verwandeln, und lehrte sie einer Anzahl von Schülern". T'ai-tsu war der Name des sonst als Wén-ti bekannten Kaisers der älteren Sung-Dynastie. Derselbe regierte von 424 bis 453 n. Chr. und war Zeitgenosse und Gegenkaiser von T'ai-wu, dem Beherrscher des Staates Wei, unter dessen Regierung die Glasmanufaktur aus Indien eingeführt sein sollte.

Wir haben hier zwei in einem Punkte, d. h. in bezug auf den Ursprung, sich widersprechende, in einem anderen, sehr wichtigen Punkte, d. h. in bezug auf die Zeit des Ereignisses, sich vollständig deckende Überlieferungen vor uns. Die Divergenz ist so zu erklären, daß die zuerst erwähnten Annalen der Wei-Dynastie (Pei-shih und Wei-shu) das Interesse ihres Herrscherhauses vertraten und deshalb diesem die Ehre zuzuwenden suchten, die erste Glasfabrik in China errichtet zu haben; von demselben Motiv war der Verfasser des Sungshu geleitet, wenn er die Einführung der Kunst den guten Beziehungen des Herrschers vom Hause Sung mit dem sogenannten Könige von Ta-ts'in zuschreibt. Nur in einem wichtigen Punkte stimmen die beiden Traditionen überein, nämlich in der Zeit, und dies erscheint mir als ein beachtenswertes Kriterium für die Glaubwürdigkeit dieser beiden sonst zweideutigen Berichte.

Wie bereits angedeutet, wurden in China feinere Glaswaren in der frühesten Handelsperiode vermutlich mit Edelsteinen verwechselt. Bei einem Volke, dem der Ursprung dieser Substanz von Haus aus völlig fremd war und von den schlauen Händlern ohne Zweifel nach Kräften verschwiegen, wenn nicht geradezu falsch dargestellt wurde, darf uns ein solcher Irrtum nicht wundern. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß die im frühesten Altertume so zahlreich hergestellten kleinen bunten Glaskugeln, die als Produkte des syrischen und ägyptischen Handels mit anderen Waren nach China gelangten, als Grund für die Erklärung des Wortes liu-li durch „Perlen" anzusehen sind.

Wir erfahren aus der im Wei-lio enthaltenen Beschreibung des Landes Ta-ts'in, daß dort zehn Sorten liu-li verfertigt wurden, und zwar werden die folgenden Farben besonders angeführt: karmin (ch'ih), weiß (pai), schwarz (hei), grün (lü), gelb (huang), blaugrün (ch'ing), purpur (kan), himmelblau (p'iao), rot (hwng) und braunrot (tzu). Ich habe die Namen dieser Farben in allgemeinen Ausdrücken zu übersetzen gesucht; welche Schattirungen im Altchinesischen damit bezeichnet wurden, ist heutzutage eben so schwer festzustellen, als die genaue Bezeichnung der Farben im römischen oder griechischen Altertume. Es fehlen

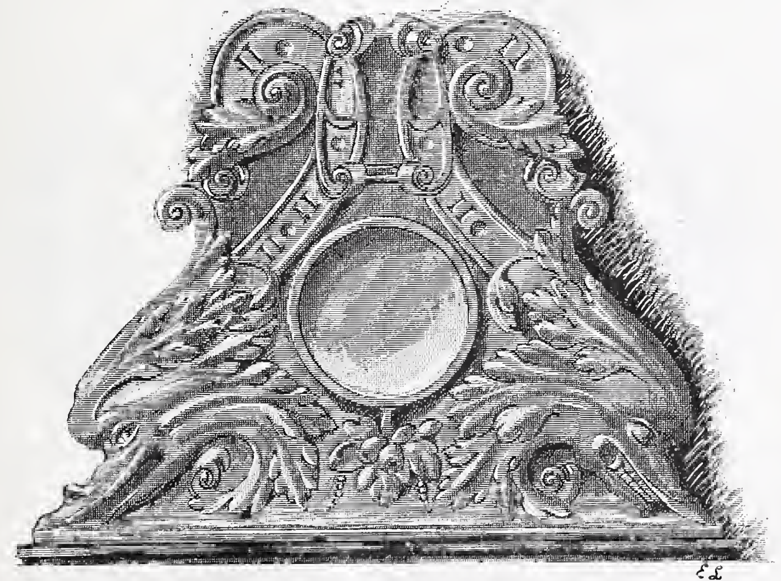
uns hier Monographien im Stile Viktor von Strauß', um dem Vergleich mit der Überlieferung unserer klassischen Litteratur eine sichere Basis zu geben. Einige nicht mißzuverstehende Farben, wie schwarz, karmin (vitrum haematinon), weiß (v. album) u. s. w, lassen sich in der Beschreibung des Plinius (XXXVI, 67) wohl wieder erkennen. Doch würde es nicht schwer fallen, bei der Vagheit der Begriffe irgendwelche Schattirung des westlichen Glases unter den zehn Farben der chinesischen Liste unterzubringen. Was aus der letzteren hervorgeht, ist die Wahrscheinlichkeit der Thatsache, daß die meisten der im Westen verfertigten Sorten auf dem chinesischen Markte zu finden waren.

Kunstunterricht.

Rd. **Braunschweig.** — Der Verein zur Förderung des Kunstgewerbes ist im verflossenen Jahr, wie wir dem Bericht entnehmen, zu einem außerordentlich wichtigen Abschnitt in seiner Entwickelung gelangt. Im Jahre 1876 übernahm der Verein die von einem älteren Gewerbeverein begründete Zeichenschule, wobei ihm auch das Vermögen dieses Vereins überwiesen wurde, reorganisirte dieselbe im Laufe des Jahres, hatte sich damit aber eine schwere Last aufgeladen. Die Bestrebungen, diese Schule an die Stadt Braunschweig abzugeben, wurden 1886 endlich von Erfolg gekrönt: durch Vertrag übernahm die Stadt die Schule, die vom Verein zur Unterhaltung benutzten Fonds, die Vorbildersammlung (über 10000 Blatt), das gesamte Schulinventar. Die Stadt verpflichtet sich dagegen, eine Fortbildungs- und Gewerbeschule zu gründen, in welcher u. a. in allen den Fächern Unterricht erteilt wird, in denen dies bisher in der aufgegebenen Schule geschah. Der Verein, welcher gegenwärtig 440 Mitglieder zählt, darf mit Befriedigung auf den ersten Abschnitt seiner Thätigkeit zurückblicken: seinem ferneren Streben, allseitig Anregung zu geben und zur Bildung des Geschmacks im Verein und beim größeren Publikum möglichst viel Gelegenheit zu geben, darf man besten Erfolg wünschen.

Rd. **Bremen.** — Der Bericht des Gewerbemuseums zu Bremen für das Jahr 1886/87 verbreitet sich eingehend über die Entwickelung des Instituts in genannter Epoche. Die Sammlung wurde durch Ankäufe und Geschenke in fast allen Zweigen nicht unerheblich vermehrt, im Ganzen durch 749 Nummern; zu Separatausstellungen wurden mehrere Kollektionen überlassen. Während die „permanente Ausstellung" (neuer Erzeugnisse) nicht die gewünschte Würdigung und Unterstützung der Aussteller fand, hat die Vorbildersammlung und das Zeichenbureau in hervorragender Weise als Verbindungsglied zwischen Museum und Publikum gedient. Der Unterricht konnte den sehr beschränkten Raumverhältnissen entsprechend nicht sehr erweitert werden.

Rd. **Prag.** Das kunstgewerbliche Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag hat sich nach dem uns vorliegenden Bericht für 1886 erheblich schneller entwickelt, als man erwarten durfte. Durch sehr erhebliche Subventionen — von Staat, Land, Handelskammer und Sparkasse wurden in Sa. 22000 Gulden gewährt! — konnten Erwerbungen für die Sammlung und Bibliothek in großem Umfang gemacht werden; u. a. war das Museum auf der Auktion Felix vertreten. Einen sehr reichen Zuwachs erhielt das Museum durch Geschenke; vor allem durch die großartige Liberalität des Herrn A. Ritter von Laana in Prag, welcher auch die anfangs leeren Schränke durch Darleihungen aus seiner kostbaren Sammlung füllte. Jedenfalls darf ein Museum, dessen Garantieeinnahmen am Schluß des ersten Jahres not. 60800 Gulden betrugen, frohen Muts in die Zukunft sehen.



Bekrönung von einem Gestühl aus dem Dom zu Schleswig. Kunstgewerbemuseum in Berlin.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

†Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. II. Nr. 3.
A. Essenwein, Einige Gold- und Silbergefässe aus dem Schatz des germanischen Museums. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. 4. Taf. 23—27.
Monstranz, entw. von H. v. Riewel, ausgef. von Mayers Söhnen, Wien. — Bronze-Vestibül-Laterne, entw. v. N. Hofmann, ausgef. v. D. Hollenbach. — Sofa von H. D. Schmeler-Fürth. — Gitterthür, entw. v. R. Feldscharek, ausgef. v. E. F. Teich. — Drei Leinenstickereien des 16. Jahrh. — Text: Kirchliche Ausstellung im österr. Museum. — Gold- und Silberschmiedearbeiten auf der Kolonial-Ausstellung in London 1886.

Gewerbehalle. 1887. 7.
Zimmer in vlämischer Renaissance, entw. von F. Ewerbeck. — Silberne Salzfässer, entw. von K. Raab-Gablonz. — Bibeleinband, Deutschland 1751. — Spiegelrahmen von Aubert-Paris. — Schmiedeeisernes Parkthor 1730—1740. — Füllungen, Perugia Ende 15. Jahrh. — Norwegische Leinenstickerei, 17. Jahrh.

Kunst und Gewerbe. XXI. 6.
C. Sitte, Das Salzburger Filigran. — J. Stockbauer, Die Verwendung der Bronze in alter Zeit. — M. Bach, Die Staatssammlungen vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmäler in Stuttgart. — Tafeln: Antiker Bronzekandelaber. — Salzburger Filigran. — Rococo-Ofen, ausgef. v. E. Kittler-Schwabach.

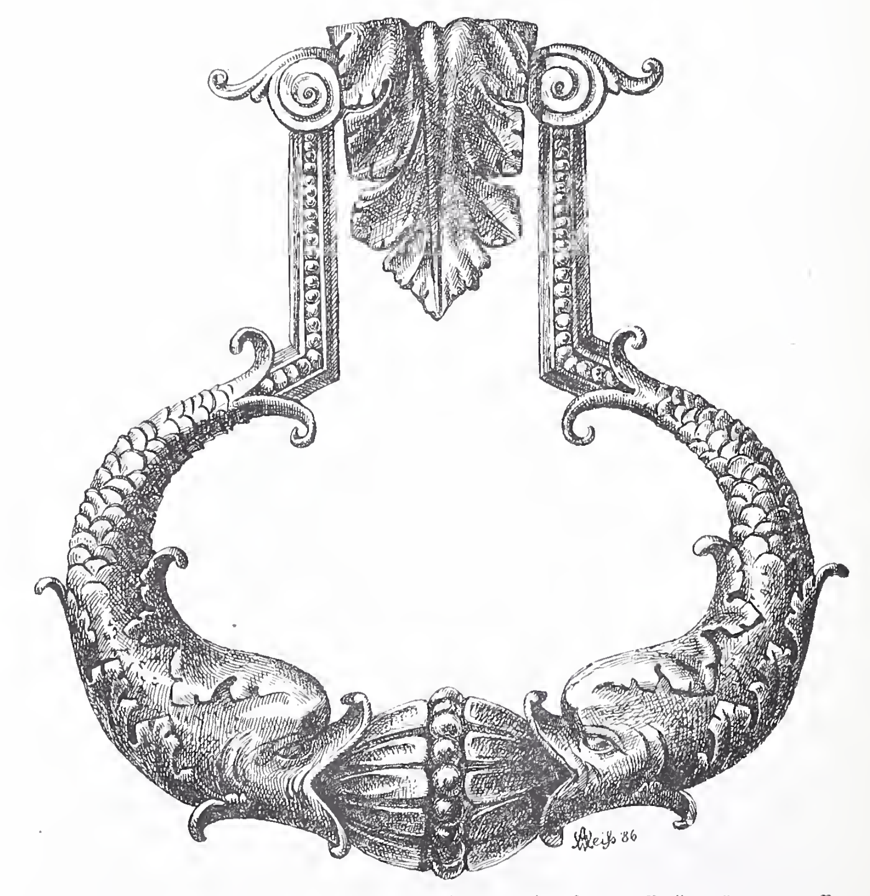
Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 18. (Nr. 261.)
E. Chmelarz: Die deutschen Kleinmeister des 16. Jahrh. — J. Folnesics: Arbeiten Matthäus Wallbaums auf der kirchl. Ausstellung.

Revue des arts décoratifs. VII. 12.
Rapport de M. A. Proust sur le musée des arts décoratifs. — A. Darcel, les arts décoratifs au musée de Cluny. — L. de Foucaud, l'art décoratif au salon de 1887. — H. Bovilhet, conférence sur la galvanoplastic. — Tafeln: Elfenbeindiptychon, 11. Jahrh. — Reliquiar, Knochen geschnitzt, 12. Jahrh. — Kopf-Reliquiar, Silber getrieben 15. Jahrh.

Tidsskrift for Kunstindustri. (Dänisch.) 1887. Nr. 3.
K. Madsen: Kopenhagens Porzellan-Industrie. — E. Löffler: Neue Mitteilungen über den Maler Abildgaard.

Müvészi ipar. I. 12. (Ungarisch.)
E. v. Radisics und A. Kadocsa Lippich, zwei Briefe an den Herausgeber. — Tafel: Bronzekandelaber, prämiirter Entwurf von A. Uhl.

II. 1. 2.
E. v. Radisics, Gestickte Borte eines Leintuches. — J. Alpár, Springbrunnen in Faience. — J. Pasteiner, Drei Teller. — M. Herz, Arabische Ornamente. — Tafel: Gestickte Borte eines Leintuches. — E. Boncz, Die heilige Krone von Ungarn. — J. Popp, Die Ungvárer Faience. — Tafel: Empfangszimmer, entw. v. A. Uhl.



Schmiedeeiserner Thürklopfer. Italien 16. Jahrh. Im k. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. H. 17 cm., Br. 14 cm.



Die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien.

Von Dr. Eduard Leisching.

Mit Illustrationen.

(Schluß).

Nicht minder wertvoll ist das Reliquienkreuz aus Silber (Fig. 6), welches die evangelische Gemeinde Heltau (Siebenbürgen) ausgestellt hat. Es hat eine Höhe von 0,632 und eine Breite von 0,240. Der breite Fuß erscheint als vierblätterige, von einem Quadrate in der Art gekreuzte Rose, daß sie sich als achtblätterige mit vier Rundungen und vier Ecken darstellt. Der untere Seitenrand des Fußes wird durch einen in freigeschwungener Linienführung durchbrochen gearbeiteten Saum gebildet, während die Oberfläche desselben gemäß seiner Achtteilung acht Emailbilder von Heiligen enthält, die bereits vielfach beschädigt auf der Abbildung nicht zu Tage treten. Über dem Fuße erhebt sich ein Knauf in Kapellenform mit charakteristischen geschweiften Spitzbogen, unter deren jedem sich ein getriebenes Heiligenfigürchen (im ganzen also acht) befinden. Der Knauf ist nach unten mit dem Fuße und nach oben mit dem Kreuze durch ein achtseitiges Glied verbunden. Das Kreuz hat die Kleeblattform, an den Balkenenden d. i. auf den Flächen der Kleeblätter sind in getriebener Arbeit die Symbole der Evangelisten angebracht. Die trefflich ausgeführte Figur des Heilandes hält den Kopf nach rechts geneigt, die Arme sind wagrecht gespannt, der rechte Fuß ist über den linken genagelt, wie dies seit dem XIII. Jahrhundert bei Darstellungen des Kreuztodes üblich ist; in die Wunde an der rechten Seite ist ein Rubin eingefügt. Rechts und links unter dem Querbalken finden sich Zweige, auf denen je ein Heiliger steht. Das Kreuz war ehemals über und über mit Perlengehängen und kleinen in Silber getriebenen Zieraten bedeckt, von denen jetzt nur noch spärliche Überreste zu sehen sind. Der obere Kreuzbalken wird von einem aus Blattwerk hervorwachsenden, runden Aufsatze bekrönt, auf welchem ein achtseitig geschliffener, am oberen Ende mit Laubwerk eingefaßter Bergkrystall ruht, der das Symbol des Opfertodes, den Pelikan, trägt. Auf der Rückseite finden wir an den Enden der Querbalken je einen großen Bergkrystall eingelassen und außerdem Blumenkelche in Silber getrieben und emaillirt. Das schöne Werk dürfte von einem siebenbürgischen Goldschmiede aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts stammen.

Der Kelch aus Klosterneuburg (Fig. 7) ist in Hinsicht der Form wie der Ornamentirung als ein Muster künstlerischer Vollendung zu bezeichnen. Er ist aus vergoldetem Silber und gehört, wie das eben besprochene Kreuz, der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Der Fuß zeigt, wie fast bei allen gotischen Kelchen die sechsblätterige Rose; die steilaufsteigende Fläche ist durch eine scharf profilirte sechseckige Deckplatte abgeschlossen. Der nach abwärts gekehrte Rand des Fußes besteht aus zwei Teilen, einem in reizvollem Laubwerk durchbrochen gearbeiteten (oben) und einem mit starker Kehlung ver-

sehenen, glatten Teile (unten); die Kreuzung der Halbkreise ist durch je ein beide Teile des Randes verbindendes Glied in Blattform be-

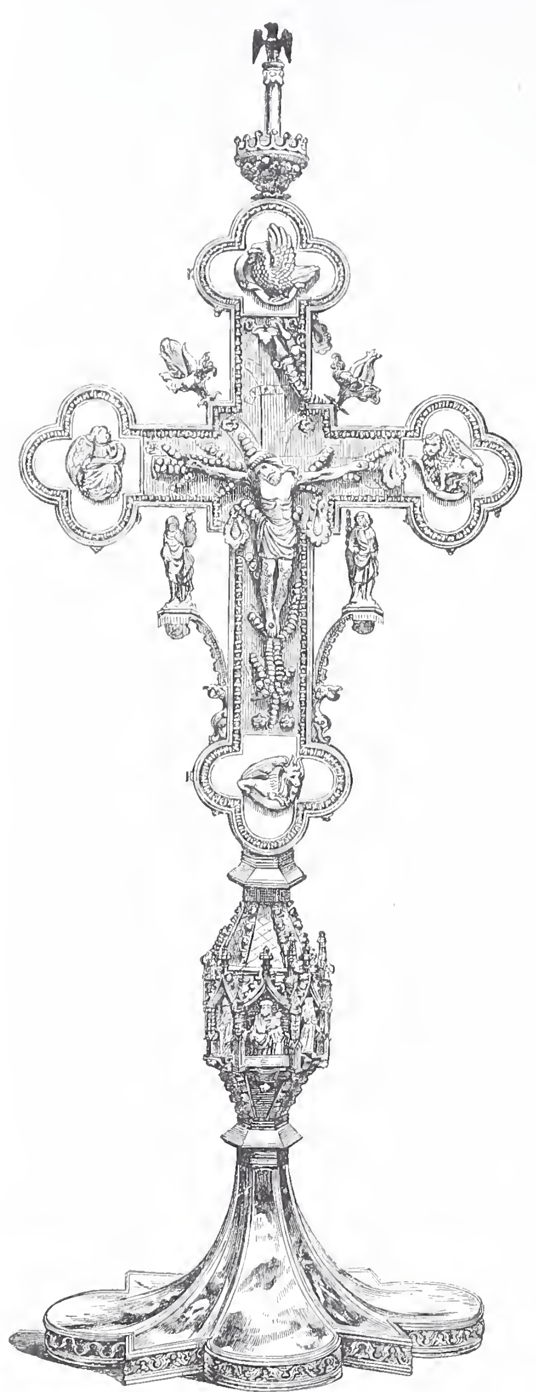


Fig. 6. Reliquienkreuz Silber vergoldet und emaillirt. 15. Jahrh. — Heltau.

zeichnet. Die Fläche des Fußes ist mit zarten Filigranornamenten bedeckt, welche mit rotem, grünem, blauem und weißem Email ausgefüllt sind. Der mit Säulchen und Emailverzierungen ausgestattete Ständer ladet in der Mitte zu einem kräftig geformten, kürbisartigen Knaufe aus, dessen parallel zur Teilung des Fußes vorspringende Zapfen blau emaillirt sind, während die Zwischenglieder reich emaillirte kleine Rosetten tragen. Die steil aufsteigende Cuppa ist in ihrem unteren Teile in gleicher Weise mit Filigran und Email verziert wie die Fußfläche, während oberhalb dieses Ornamentes etwa bis zur Hälfte der Cuppa ein reizvolles, symmetrisch durchgeführtes Filigranornament von Weinlaub und Trauben herumführt. Der Kelch hat eine Höhe von 0,225 und eine Breite von 0,099.

Das Ölgefäß aus dem Neukloster zu Wiener-Neustadt (Fig. 8) dürfte wegen seiner anspruchslosen aber ansprechenden Form gleichfalls mustergiltig und würdig befunden werden, neben den übrigen Abbildungen ein Plätzchen zu erhalten. Es ist aus Silber, 0,194 hoch und 0,076 breit, der Fuß bildet eine sechsblätterige Rose, der senkrecht abfallende Rand derselben ist mit zart gravirten Ornamenten überzogen und ruht auf einem breiteren Untersatze von ebenfalls sechsblätteriger Form. Der steil ansteigende Fuß ist durch einen scharf profilirten mehrkantigen Knauf abgeschlossen. Das Gefäß besteht aus drei mit einander verbundenen, innen vergoldeten Cylindern, deren gemeinsamer Deckel turmähnlich aufstrebt und mit einer Kreuzblume abschließt.

Der Krummstab (Fig. 9) aus dem Wiener Stefansdome ist eine der hervorragendsten Zierden der Ausstellung. Der Stab hat zwei Noden; der untere, wohl mit dem Schafte später hinzugefügte, hat die Form eines runden, gepreßten Knopfes, der obere eigentliche Nodus ist in Form eines sechsseitigen Kapellenbaues in reich durchbrochener Arbeit ausgeführt. Die feingegliederte Krümmung zeigt bereits die Sichelform und ist am Rande mit höchst kunstvoll gearbeiteten Krabben, auf der Fläche mit Laubwerk in überaus zarter Filigrantechnik geschmückt. Im Inneren der Krümmung sehen wir auf dem zu einer Blume endigenden linken Arme die Gottesmutter mit dem Kinde im Strahlenkranze. Der Stab zeigt keine ganz strenge Gotik mehr und ist wohl ans Ende des 15. Jahrhunderts zu setzen. Er hat eine Höhe von 1,040 und einen Krümmungsdurchmesser von 0,170.

Hiermit hätten wir die Gruppe der Metallarbeiten erledigt und wollen nun auch noch einen

flüchtigen Blick auf die übrigen Abteilungen der Ausstellung werfen.

II.

Unter den Holzarbeiten finden wir Kirchenmobilien, Altäre, Reliefs und Einzelfiguren in großer Zahl. Ich nenne von ersteren nur den aus dem 12. Jahrhundert stammenden Thronstuhl aus der Domkirche zu Voe in Tellmarken, welcher jetzt dem Dr. Figdor gehört, und das berühmte Faldistorium aus dem Frauenstifte am Nonnberg in Salzburg (13. Jahrhundert), mit seinen Elfenbeinreliefs und den (wohl aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammenden) auf Goldgrund gemalten Bildchen. Ein reizvolles Stück ist das Flügelaltärchen mit Temperamalereien aus dem Archive des Fürsten Collalto zu Pirnitz (1338) und jenen des Kardinals Haynald, eine Augsburger Arbeit von 1600. Das Stift Kremsmünster hat zwei schöne Reliefs von Ehlhofer aus dem Jahre 1685, Dr. Figdor eine schöne Margareta (italienische Arbeit aus dem 16. Jahrh.) und Stift Herzogenburg einen Tod der Maria beigebracht, welche das lebhafteste Interesse in Anspruch nehmen. Der dem Michel Pacher (?) zugeschriebene hl. Leonhard ist eine gute Figur und überragt jedenfalls alle übrigen zur Ausstellung gelangten Statuen. Von den in Holz gearbeiteten Kruzifixen nenne ich als Kuriosum das riesige aus Friesach, welches nicht weniger als 2,50 m Höhe und fast ebensoviel Spannweite hat; es ist romanisch. Die meisten anderen Kreuze entstammen dem 17. und 18. Jahrhundert und wir finden manch kunstvolle Arbeit darunter. Das hervorragendste Stück der ganzen Abteilung ist zweifelsohne das Tabernakel vom Frauenaltare der Kirche in Cortina d'Ampezzo (Fig. 10), den ich im vorigen Herbste daselbst entdeckt habe. Das Tabernakel ist ein vierseitiger architektonischer Aufbau mit Zeltdach, das Gesimse wird durch lebhaft bewegte Genien mit fliegenden Gewändern als Karyatiden getragen, während der ganze Bau mit einer Schar von liebreizenden Putten bevölkert und von einer, allerdings schwächlichen Statuette des Heilands bekrönt ist. Das Werk, welches wie aus der Abbildung ersichtlich einen außerordentlichen Schwung und entzückende Anmut verrät, dürfte nicht mit Unrecht dem Brustolone zugeschrieben werden, worüber ich an einem anderen Orte mich näher auszulassen beabsichtige. Leider ist das Schnitzwerk stark übermalt, was besonders bei den Augen der Genien unangenehm auffällt, die der unglückliche Erneuerer sämtlich zum Schielen gebracht hat



Fig. 7. Kelch, Silber mit Filigranemail. Siebenbürgen 15. Jahrh. — Stift Klosterneuburg.

Sehr gut ist auch die Gruppe der Arbeiten aus Elfenbein, Stein, Thon vertreten, während

von Glasmalereien naturgemäß nur wenig kommen konnte. Die Elfenbeinkrummstäbe aus Göttweih, Admont, Klosterneuburg und der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand Este (13. Jahrh.), das Reliquienkästchen aus Brixen (Augsburger Arbeit des 16. Jahrh.), die Diptychen und Triptychen aus Heiligenkreuz, Kremsmünster, Seitenstetten, St. Florian, Brünn, die Statuette des heil. Georg (französische Arbeit um 1500, Dr. Figdor), der Engel aus glasirtem Thon nach Art des Lucca della Robbia und verschiedene Reliefs des Fürsten Liechtenstein und Grafen Wilczek sind dem Besten beizuzählen, was wir in dieser Art besitzen. —

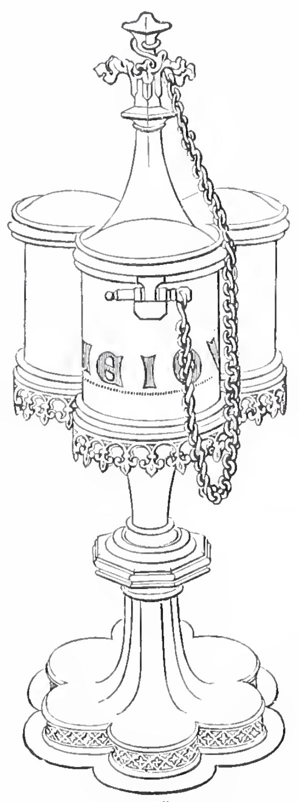


Fig. 8. Silbernes Ölgefäß 1446. — Neukloster zu Wiener-Neustadt.

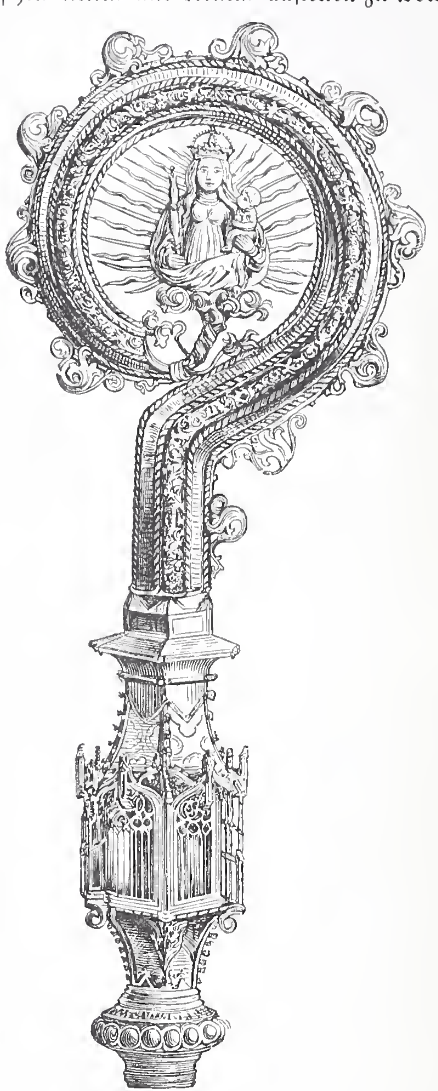


Fig. 9. Krummstab, Silber vergoldet. 15. Jahrh. — St. Stephan, Wien.

Ich würde meiner Berichterstatterpflicht nur unvollkommen genügen und ein wesentliches Moment unserer Ausstellung vernachlässigen, wenn ich nicht auch noch ein paar Worte über die moderne Abteilung sagen wollte, für deren Teil- und Abnehmer das ganze Unternehmen ja eigentlich ins Werk gesetzt wurde. Wenn es sich hierbei vor allem nur um den Nachweis handelte, ob wir ein fähiges und bildsames kirchliches Kunstgewerbe besitzen, zu dessen Hebung und Popularisirung Mühen aufzuwenden nicht erfolglos erschiene, so kann dieser Nachweis im großen und ganzen doch wohl als erbracht angesehn werden, wenn man die bisher bestandenen Verhältnisse in Rücksicht zieht und nicht so ungerecht ist, schon heute einen Vergleich zwischen Altem und Neuem anstellen zu wollen, der allerdings zu Ungunsten des letzteren ausfallen müßte. Nehmen wir den richtigen Standpunkt der Beurteilung ein, so dürfen wir sogar behaupten, daß die gehegten Erwartungen vielfach übertroffen wurden. Freilich ist aufs lebhafteste zu wünschen, daß die schwächeren unter den Ausstellern von den stärkeren (und deren giebt es eine ganz hübsche Zahl) und sie alle von den guten Vorbildern lernen, welche die historische Abteilung in so reicher Fülle bietet. Aber ebenso notwendig ist

es, daß das Publikum seinen Geschmack läutere und wieder Gefallen finde an edleren, stilvollen Formen, an gutem, entsprechendem Materiale und reiner künstlerischer Arbeit.

Die Textilarbeiten sind durch vierzehn Aussteller vertreten, welche teils unverarbeitete Gewebe, teils fertige Gewänder und Stickereien geliefert haben. Es ist wohl nur recht und billig hier an erster Stelle die Leistungen von Karl Giani junior zu erwähnen, welcher die guten Traditionen seines Vaters mit allen künstlerischen Mitteln aufrecht zu erhalten sucht. Wir sehen von ihm alle Arten kirchlicher Gewänder, und Stickereien, welche dem kirchlichen Gebrauche dienen, so vor allem eine Anzahl trefflich gearbeiteter Mitren und das schöne Antependium, welches der Vater des Genannten vor Jahren mit großen Opfern herstellen ließ. Die Firma Fellinger & Hassinger verdient gleichfalls für ihre Stickereien alles Lob und dürfte kaum durch Leistungen anderer übertroffen werden. Ebenso Krickl & Schweiger, Müller & Zambach, Uffenheimer in Innsbruck u. a. Auch des nach Prof. Karl Mells Entwürfen von Fräulein Emma Felgel in Salzburg gestickten Kirchenhandtuchs und Kelchtüchleins, in Zeichnung und Ausführung gleicherweise vollendet, wollen wir gedenken.

Plastische Arbeiten in Holz, Stein und Gips sind von einer großen Zahl von Ausstellern geliefert worden. Vor allem seien rühmlichst genannt die Leistungen der Wiener Bildhauer Gasser, König, Pendl und der von Prof. Klotz geleiteten Abteilung für Holzschnitzerei der Wiener Kunstgewerbeschule. Gasser hat ein prächtiges Relief, Anbetung der Hirten und Könige und zwei Madonnen (Gipsreliefs) geliefert; König brachte seinen für das Österreichische Museum bestimmten Weihbrunnkessel und eine von Jellico in Holz ausgeführte nicht polychromirte Madonna; der tüchtige junge Künstler Pendl eine polychromirte Madonna von edelstem Ausdrucke und ein Relief: Maria Morgenstern. Die Farbengebung bei den Arbeiten des letzteren scheint uns glücklicher als die wohl zu düstere der im übrigen unübertroffenen Arbeiten aus der Schule Klotz, welche Nachbildungen der Nürnberger Madonna, eine Taufe Christi, zwei Marien selbdritt und ein überaus zartgebildetes Relief der heil. Cäcilia geliefert hat. Sehr gut ist auch Erler vertreten, besonders durch sein Kruzifix, weniger durch den Auferstehungsheiland und die für das Stiftungshaus ausgeführten Statuetten und Reliefs, bei denen uns die kalte Farbe des Gipses zu sehr stört. Mit großem Interesse hatte man der Ausstellung der bekannten Holzschnitzer aus dem Grödenthale in Tirol entgegengesehn, und wir dürfen im großen und ganzen, wenigstens was das zu Tage tretende Talent anbelangt, mit Befriedigung von ihnen sprechen. Besonders Demetz, Rifesser, Ta-



Fig. 10. Tabernakel. Holz geschnitzt. — Cortina d'Ampezzo.

vella und Schmalzl zeigen viel künstlerische Begabung, obwohl sie, wie alle anderen Grödener zwischen Übertreibungen eines aufdringlichen Realismus und der Verschwommenheit eines schablonenhaften Idealismus nicht immer die richtige Mitte einzuhalten verstehn. Vor allem mit der Farbe, welche in Gröden mit Rücksicht auf den Geschmack des kaufenden Publikums eine allzugroße Rolle spielt, können wir uns durchaus nicht befreunden. Eine gute Figur ist der heil. Lukas von Schmalzl, der Markus von Demetz, gut auch die Kreuzwegstationen von Rifesser und Moroder und einiges andere. Immerhin ist es zu wünschen, daß diese biedern Tiroler gute Geschäfte machen, und sich hierdurch vielleicht die Mittel erwerben, ihren Söhnen eine gründliche Ausbildung in einer der vielen guten Fachschulen zu geben. Möglich auch, daß die Regierung sich anläßlich dieser Ausstellung bewogen fühlt, die in St. Ulrich im Grödenthale früher bestandene Fachschule wieder zu reaktiviren. Leimer (Wien) brachte einen schönen mit Intarsien und reicher Holzschnitzerei verzierten Hausaltar, wie einen großen gotischen Krippenaltar, mit dessen Bergkreideanstrich wir uns aber doch nicht recht befreunden können. Untersberger (Gmunden) stellte ein zierliches Tabernakel aus, welches sich den vielen Arbeiten dieses tüchtigen Mannes würdig anreiht; und in Kepplinger (Ottensheim a. D.), welcher einen spätgotischen holzgeschnitzten Altar lieferte, haben wir einen trefflichen Künstler kennen gelernt.

Nicht minder erfreulich sind die Metallarbeiten, welche wir in der modernen Abteilung vereinigt finden. F. L. Adler, Brix & Anders und Mayers Söhne haben sehr anerkennenswerte Kirchengeräte: Monstranzen, Kelche u. a. aus edlen Metallen zur Ausstellung gebracht; ihnen schließt sich Rummel (Prag) würdig an. Samassa (Laibach) ist wie immer durch eine reiche Sammlung von Bronzegeräten, Lustig durch seine bekannten niellirten und mit inkrustirtem Goldmosaik versehenen Silberarbeiten, Professor Schwartz durch eine hübsche Silberstatuette der heil. Elisabeth, Hilzer (Wiener Neustadt) durch Glocken und Geläute, Baierlein durch eine Chorabschlußthür aus Schmiedeeisen, und Toman durch ein Gitter und ein schön gearbeitetes Grabkreuz aus Schmiedeeisen wie durch Altarleuchter und eine Lampe aus Messing und einen in Kupfer getriebenen Weihrauchkessel sehr gut vertreten.

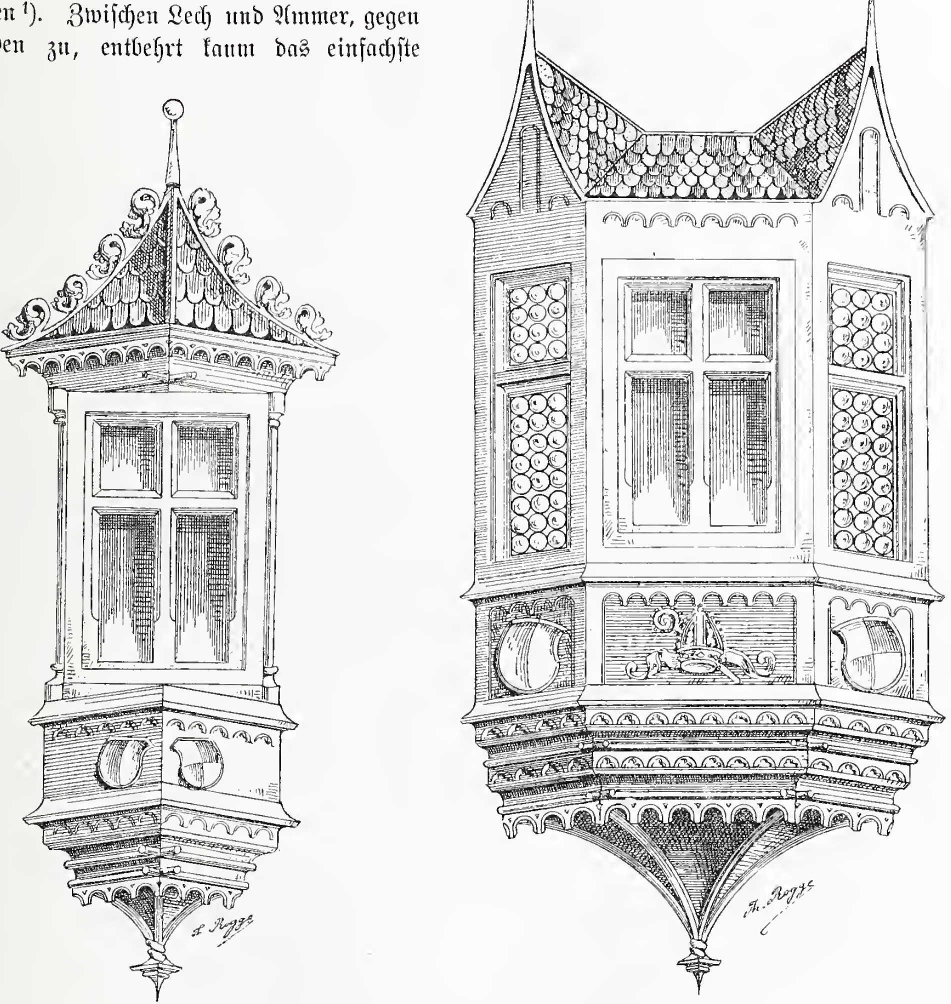
Glasgemälde sehen wir von Karl Geylings Erben, welche der Anstalt ihren wohlverdienten Ruf zu erhalten und zu festigen geeignet sind. Besonders das für Stift Mehrerau in Vorarlberg ausgeführte Fenster gehört zu dem Schönsten, was wir an modernen Arbeiten dieser Art kennen. Die Tiroler Glasmalerei und Kathedralen-Glashütte (Neuhauser, Dr. Jele & Comp.) in Innsbruck und Wien genießt allgemeines Ansehn, und wenn wir erwähnen, daß sie mehrere große Fenster und einige Mosaikbilder geliefert hat, so ist damit bereits gesagt, daß die Firma wie immer ausgezeichnet vertreten ist. Den Genannten schließen sich Penner & Schürer mit verdienstlichen Arbeiten u. m. a. an. Die österreichische Glasmalerei ist nicht nur, sondern gilt auch für die beste der Welt.

Schließlich sei erwähnt, daß auch Gebetbücher, Farbendrucke und illustrirte Publikationen kirchlicher Kunstdenkmäler nicht fehlen und manch Erfreuliches bieten, wie denn überhaupt die moderne Abteilung durch vieles, was sie zeigt, und noch mehr durch das, was sie erwarten läßt, durchaus keinen hoffnungslosen Eindruck macht. Jedenfalls ist ein Anfang gemacht, der Bestand festgestellt und der Boden für eine in gesunden Bahnen schreitende Entwickelung um so mehr vorbereitet, als ja die prächtige Sammlung alter Vorbilder bei dem ersichtlichen Interesse, das sie in weiten Kreisen der Bevölkerung findet, nicht ohne nachhaltige Wirkung bleiben kann. Somit darf das Österreichische Museum auf diese Ausstellung als eine seiner besten Thaten mit Stolz und Befriedigung blicken.

Fassadenmalereien vom Schloß zu Füssen.

Von Theodor Rogge.

Im Süden Deutschlands war der Gebrauch, die Fassaden der Häuser mit Malereien zu schmücken noch im vorigen Jahrhundert ein stellenweise allgemein verbreiteter. In Augsburg z. B. prangten ganze Straßen im beständigen Festschmuck farbenprächtiger Fassadenmalereien [1]). Zwischen Lech und Ammer, gegen die Alpen zu, entbehrt kaum das einfachste Malereien gehören der Zeit der Renaissance oder den darauf folgenden Perioden bis zum Rococo an. Es läßt sich aber annehmen, daß Fassadenmalereien schon in der romanischen Zeit



Fassadenmalereien von Schloß Füssen.

Bauernhaus dieses Schmuckes, wenn derselbe auch nur in einem gemalten Portal nebst Fensterumrahmungen besteht, denen bei weiter gehenden Ansprüchen ein Muttergottesbild oder ein Schutzheiliger beigefügt sind. Die meisten dieser angewendet wurden, wenn auch auf uns kaum etwas davon gekommen sein dürfte. Aus dem gotischen Mittelalter jedoch finden sich Beispiele vor. Meistens sind es Scheinarchitekturen, die auf die glatten Wände gezaubert wurden und dieselben in wirkungsvoller Weise beleben. Werden figürliche Bilder in den Kreis der

1) Vergl. A. Buff, Augsburger Fassadenmalereien, Zeitschr. f. bild. Kunst 21, S. 58, 104.

Darstellung gezogen, so sind sie durch architektonische Umrahmungen in Zusammenhang mit der Fassade gebracht.

In neuester Zeit sehen wir Fassadenmalereien wieder in München mit Erfolg angewendet. Berlin besitzt jetzt ebenfalls ein Beispiel in der Sedlmaierschen Bierbrauerei zum Spaten in der Friedrichsstraße, von Münchener Künstlern gemalt. Allerdings sind dies vorzugsweise Arbeiten von mehr oder minder großem künstlerischen Wert.

Die Malerei aber in einfacher Weise zum Schmuck der Fassade verwendet verdiente wohl wieder zu allgemeinerer Anwendung zu gelangen. Mit geringen Kosten lassen sich mit ihr von jedem einigermaßen geübten Dekorationsmaler reiche und prächtige Wirkungen erzielen. Bei richtiger Behandlung dauern die Farben Jahrhunderte hindurch, wie selbst die am Nordabhang der Alpen gelegenen Gegenden genug Beispiele aufzuweisen haben, deren Klima demjenigen Norddeutschlands an Rauheit keineswegs nachsteht. Es kommt vielleicht nur darauf an, das Interesse für Fassadenmalerei wieder zu wecken. In den Abbildungen geben wir zwei einfache und wirkungsvolle Fensterumrahmungen von der Fassade des Schlosses zu Füssen, eines bayrischen Städtchens am Lech, dicht an der Grenze von Tirol. Das auf einem Felskegel höchst malerisch gelegene Schloß wurde 1490 von den Fürstbischöfen von Augsburg errichtet, und wohl mit Bestimmtheit läßt sich annehmen, daß Augsburger Maler an der Ausschmückung desselben thätig waren. Die Fensterumrahmungen sind beide als Erker in den Formen spätgotischer Architektur gedacht und in einer Art von Parallelperspektive dargestellt. In ihrer Anwendung als Malerei sind die architektonischen Formen für dieselbe gewissermaßen stilisirt. Die Farbe ist vorwiegend grau in grau. Teile des Maßwerkes sind gleichsam als Vergoldung gelb gehalten, ebenso Bischofsmütze und Hirtenstab. Außerdem sind die Dächer und Wappen farbig. Die Ziegel der ersteren bilden Muster aus Weiß, Gelb und Rot, die abschließenden Krabben und Knöpfe sind gelb. Die Wappen zeigen die Ausburger Farben Rot und Weiß.

Standuhr, entworfen von Herm. Götz.

Rd. Unter den Festgaben, welche S. M. dem Kaiser anläßlich des neunzigsten Geburtstages dargebracht wurden, nimmt das Geschenk der großherzoglich badischen Herrschaften eine hervorragende Stelle ein: eine Standuhr, welche wir heute in Abbildung nach dem zum Teil abgeänderten ersten Entwurfe nebst Details der wirklichen Ausführung wiedergeben.

Mit besonderer Vorliebe pflegt die großherzogliche Familie für festliche Anläße Uhren zu stiften, weil die Uhrenfabrikation einen Hauptindustriezweig des badischen Schwarzwaldes bildet; so sind bereits eine größere Anzahl reicher Prachtuhren geschaffen worden, die alle ihre Entstehung den hohen Herrschaften zu verdanken haben und bei welchen stets wieder neue und mitunter sehr glückliche Proben in der Anwendung ihrer Dekorationsmotive versucht wurden. Auch die abgebildete Uhr ist in ihrer Auffassung wieder ganz neu und originell, insbesondere aber durch die sinnige Anordnung der verschiedenen auf die so seltene Feier bezüglichen Symbole äußerst gelungen.

Dieselbe ist im „Schwarzwaldstile" gehalten. Das mit einem Schindeldach bekrönte Gehäuse besteht aus dunkel gebeiztem Nußbaumholze, reich mit geschnitzten Dekorationen und lichteren, teilweise vergoldeten Einlagen versehen, welche mit trefflich behandelten Malereien ausgestattet sind. Die Hauptseite zeigt unterhalb des silbernen Zifferblattes ein Kalenderwerk nebst Barometer. Hieran anschließend folgt eine prächtig gemalte Füllung von Maler Hasemann mit zwei jugendlichen Schwarzwälderinnen, welche das Datum, den 22. März, bekränzen. Die übrigen, von Maler Wagen ausgeführten Einlagen (Fig. 2) enthalten Tannen, Fichten, Weißdorn und Epheukränze, belebt durch allerlei Getier des Schwarzwaldes, nebst einer von G. zu Putlitz verfaßten Widmungsstrophe, welche an Stelle der auf unserer Abbildung sichtbaren badischen Wappens angebracht lautet:

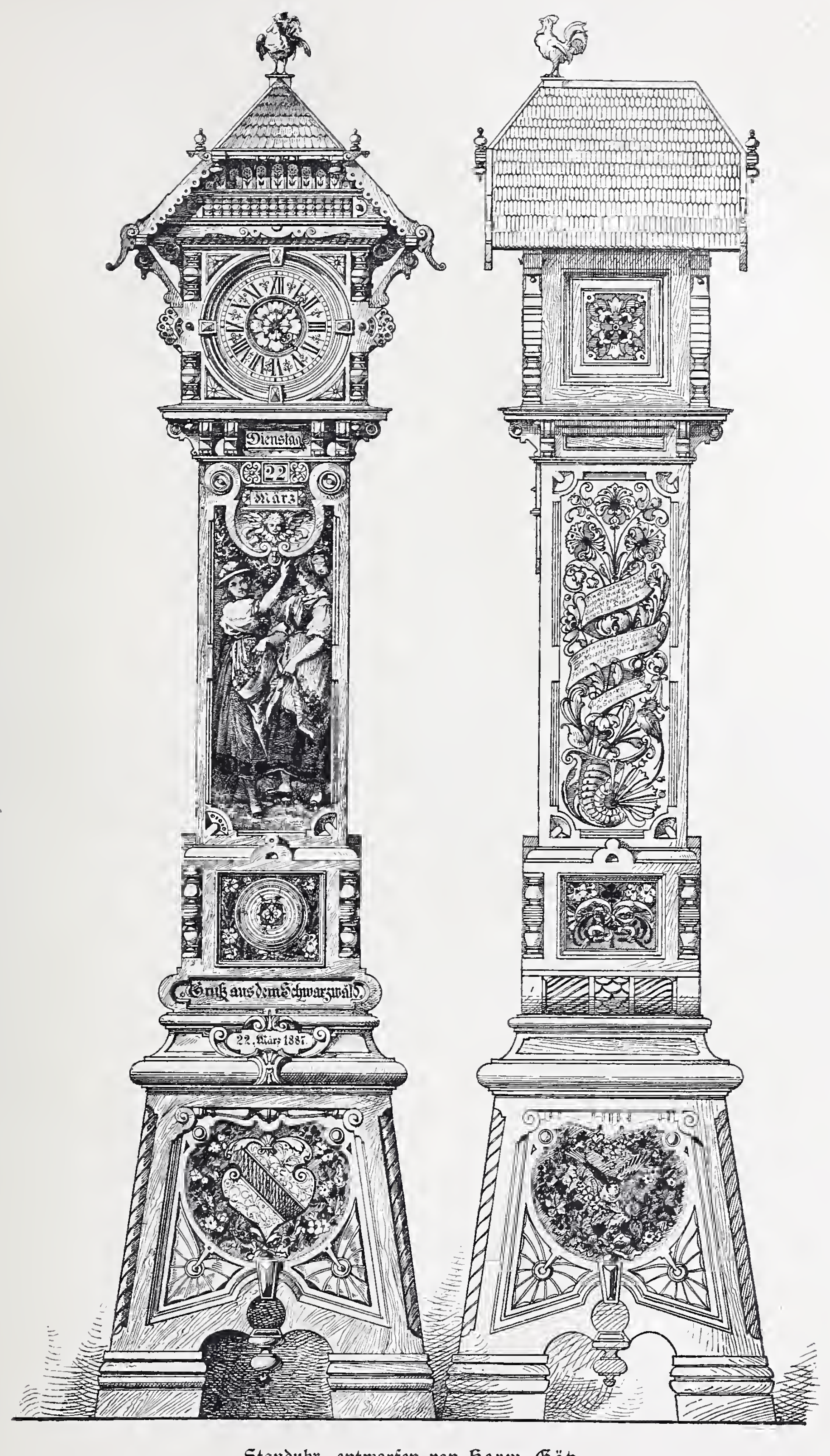
Ein Schwarzwaldkind, geschmückt mit Kränzen,
Spricht heute Dir von neunzig Lenzen.
Es mißt die Uhr in sicherm Schlag
Des Kaisers Fest, des Volkes Jubeltag.
Fortan nur frohe Stunden soll sie zeigen,
Doch siegend über alle Zeit
Bleibt Ihm die Liebe, Treue, Dank zu eigen
In Ewigkeit.







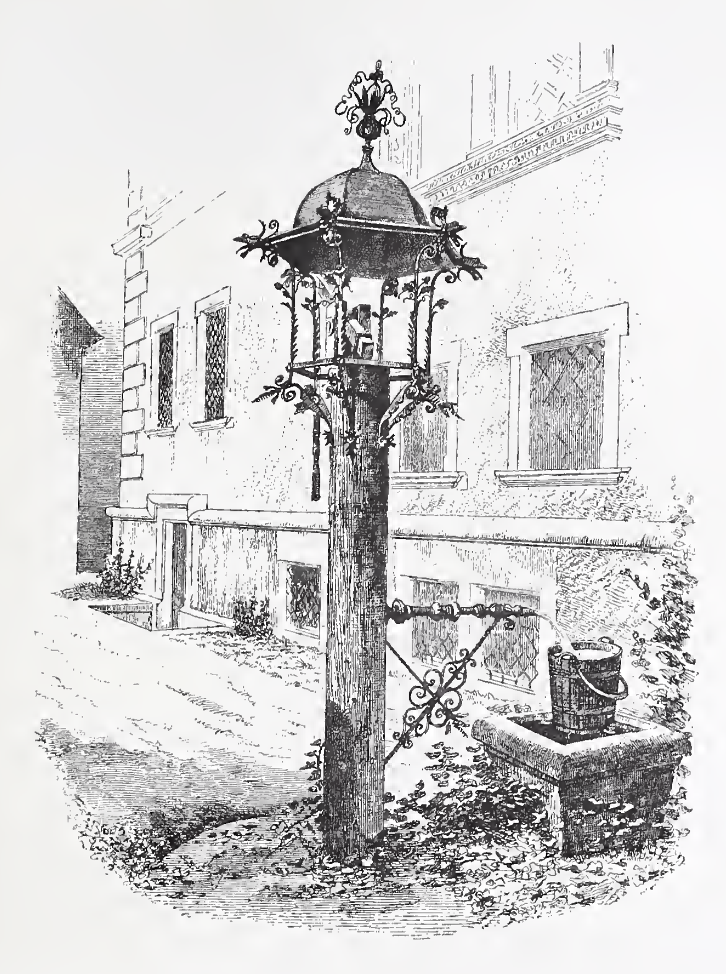
Füllung, Farbig auf Goldgrund gemalt von
A. Wagen, Karlsruhe.



Standuhr, entworfen von Herm. Götz.

Geschenk J. J. k.k. H.H. des Großherzogs und der Großherzogin von Baden an S. M. den Kaiser zum 90. Geburtstag.

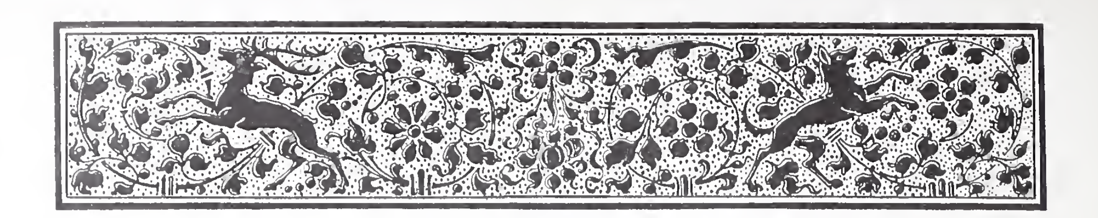




Brunnen, entworfen von Petschacher in Wien.

Rd. — Die künstlerische Gestaltung der Brunnen und Quellen geht in die frühesten Zeiten zurück, und nachweislich hat mancher Kunstzweig gerade dem Streben, die Stellen zu schmücken, an denen das erquickende, belebende Wasser zu Tage tritt, seine Ausbildung zu danken. Seit den großartigen künstlerischen Brunnen- und Fontänen-Anlagen der Barock- und Rococoperiode hat nach langer Pause erst die neueste Zeit wieder derartige Bauten in Angriff genommen. Wir erinnern an den herrlichen „Mende-Brunnen" zu Leipzig und die große in Wien projektirte Anlage vor dem unteren Belvedere. Die Erfolge der deutschen Waffen gaben Veranlassung Siegesdenkmale in Gestalt moderner Brunnen zu errichten — ein sehr glücklicher Gedanke — wie z. B. die Stadt Halle nach dem Entwurf von H. Stier ein großes Denkmal, ein kleines, überaus reizvolles das badische Städtchen Oppenau nach Entwurf von H. Götz besitzt. Auch die öffentlichen Brunnen der Städte werden hier und da jetzt reicher gestaltet — der Brunnen in Hof und Garten des Stadthauses pflegt schmucklos zu sein. Umsomehr schien uns der sehr ansprechende Brunnen vor einem Hause zu Budapest — nach einem Stich in dem in Deutschland leider nur wenig bekannten Moniteur des architectes*) — wert hier reproduzirt zu werden; die Abbildung ist ohne Erläuterungen verständlich, die schmiedeeisernen Verzierungen sind ohne große Kosten an jeder vorhandenen Pumpe anzubringen.

*) Paris, A. Lévy, librairie centrale des beaux-arts. Jährlich 12 Hefte mit 84 Tafeln in Kupferstich. 4⁰. Preis 24 M. Erschienen 16 Bände.



Aus den sächsischen Archiven.

Von Cornelius Gurlitt.

III.

Goldschmiede des 16. Jahrhunderts am sächsischen Hofe.

(Fortsetzung.)

Wir wissen aus Ch. Daviller, Recherches sur l'orfévrerie (Paris 1879), daß Pedro Martinez in Granada 1531 und Francesco Martinez in Sevilla von 1554 an[1]) als Goldschmiede thätig waren. Doch wird ein Jakob Martinez nicht genannt. Was er in Dresden geschaffen, vermag ich nicht anzugeben.

Meischner, Georg, Goldschmied zu Leipzig, schickte 12 Ringlein mit Rubinen an Hieronimus Kramer. Der Notiz fehlt das Datum. (Invent. 1541—1662, Loc. 8694).

Meusenhall, Isak von, erhielt am 8. Mai 1590 45 Fl. für 2 Ohrgehänge mit 7 Diamanten (ebendas.) und am 11. Juni d. J. 500 Fl. für ein Kästchen und einen Spiegel von Ebenholz (ebendas.). Die Akten geben keine Nachricht darüber, ob Meusenhall ein Künstler oder Händler war, doch dürfte das letztere wahrscheinlicher sein.

Packabusch, Goldschmied zu Leipzig, wurde am 14. Okt. 1585 nach Dresden berufen, da der kleine Sekretring des Kurfürsten neu gefärbt(?) werden muß und er der einzige ist, der dies zu machen versteht. Der Kurfürst wollte sich von seinem Ringe nicht trennen (Kop. 501, Fol. 304).

Philippis, Josep von, „venedischer Jubelirer", erhielt am 26. Febr. 1587 685 Fl. für 28 große orientalische Granaten, 2 Karneole und 11 Täfelchen orientalischen „labis lasulis", die zu einem Pferdeschmuck gebraucht wurden.

1) In dem Werke steht seltsamerweise: von 1554—1547, was vermutlich ein Druckfehler ist.

Puchelst, Barthel, Goldschmied zu Dresden, erhielt am 18. Okt. 1583 die Erlaubnis an der Schmelzhütte zu Dresden sein Gekrätz zu schmelzen.

Raysser, Hans, Goldschmied zu Augsburg, war am 17. Dez. 1585 bei einem Edelsteinhandel des Kurfürsten in Dessau zugegen (Silberkämmerei 1543—1681, Loc. 8693), bei welchem

Reinhardt, Valtin, fürstlich Anhaltischer Hofgoldschmied zu Dessau, Gold und Smaragden dem Kurfürsten abließ.

Reser, Johann, der gleichfalls als Augsburger Goldschmied genannt wird, verkaufte am 24. August 1583 ein Halsband „mit einem anhängenden kleinoth" für 2000 Fl. als Hochzeitsgeschenk für Friedrich Wilhelm, Herzog zu Sachsen, an Kurfürst August. Raysser und Reser dürften eine Person sein.

Rutiger von Nürnberg erhielt 1542 1200 Fl. „vor kleinot vnd ringe in der heimfart" (Neujahrsmarkt 1542, Loc. 7342).

Saida, Adam, Goldschmied zu Torgau machte silberne Heften für den kurfürstlichen Haushalt. 30. April 1563 (Tageregister 1563/64, Loc. 8679).

Sanger, Hieronimus, Goldschmied zu Marienberg, wurde am 20. August 1558 ermordet (Kop. 277, Fol. 356).

Schwedler, Abraham, Goldschmied zu Dresden. Über diesen hervorragenden Meister behalte ich mir vor später weitere Auskunft zu erteilen. Ebenso über Urban Schneeweiß, Wendel unter der Linden und Mertten Alnpeck.

Sellmann, Hans, Juwelier zu Leipzig, erhielt am 12. Okt. 1587 1371 Fl. für ein Halsband mit „spineol", Rubinen, Perlen und Opalen (Inventar 1541—1662, Loc. 8694) und am 29. August 1588 für ein Kleinod „wie ein greif" (ebendaselbst). Dasselbe dürfte das im grünen Gewölbe (im Eckkabinet, Wand A) befindliche Kleinod sein.

Steinach, Michel, Goldschmied zu Annaberg, wurde am 22. Febr. 1580, da ihm Schwierigkeiten erwachsen, von August zur Aufnahme als Meister in das Handwerk empfohlen (Kop. 456, Fol. 283).

Stümpffel (Stümpffeltt), Samuel, erhielt am 4. April 1590 52 Fl. für das Beschlagen von 20 Glasflaschen mit silbernen Schrauben (Invent. 1541—1662, Loc. 8694), machte am 2. April 1590 für 2 Fl. 5 Gr. „vor herrn Matz, dem narren" ein silbervergoldetes Petschaft (ebendas.) und am 30. Juni abermals 20 Schrauben für ebensoviel Glasflaschen um 21 Fl. (ebendas.).

Thal (Daole, Daele), Kornelius von, Juwelier zu Frankfurt a/M., verkaufte an Kurfürst Christian I. am 12. Okt. 1587 6 Dutzend goldene durchbrochene Knöpfe für 245 Fl., am 17. Okt. 1588 8 Dutzend goldene Knöpfe für 452 Fl., am 29. April 1589 2141 runde Perlen, 2 Armbänder „mit heidexen", 50 Diamanten, 20 Perlen, 2 „angehenke" für 1085 Fl., am 14. Okt. 1589 Perlen und am 8. Juni 1590 abermals für 1142 Fl. Perlen (Invent. 1541 bis 1662, Loc. 8694).

Trausch (Drausch), Valentin, Goldschmied und Steinschneider aus München. Über die Stellung dieses Meisters zum Herzog Wilhelm von Bayern verweise ich auf Dr. J. Stockbauer, Die Kunstbestrebungen am bayrischen Hof, Wien 1874. Aus den Dresdener Archiven habe ich folgendes nachzutragen. Herzog Wilhelm hatte Trausch mit „Sachen" an den Kurfürsten geschickt, August wollte ein Gegengeschenk zurücksenden und nahm daher Trausch von „Dirschenreut", wo er sich befand, nach Dresden mit und schrieb am 12. August 1582 an Wilhelm, dieser möge Trausch's Ausbleiben deshalb entschuldigen (Kop. 476, Fol. 57). Aber Trausch lag infolge alter „Fälle, so er auff der Post erduldet", bei dem Barbier Hans von Gellershausen zu Torgau krank. Der Herzog hatte einen Boten nach Dresden geschickt, um sich nach ihm zu erkunden. Diesen nun sendete August am 9. Dez. selbst nach Torgau, damit er sich überzeuge, daß nicht er es sei, der den Goldschmied zurückhalte (Fol. 157). Am folgenden Tag teilte der Kurfürst dies dem Herzoge in besonderem Schreiben mit (Fol. 369).

Ulich (Ullich), Kaspar, Goldschmied in Joachimsthal, erhielt am 14. Okt. 1574 1200 Fl. für „einen zusammengesetzten handtstein" (Kop. 384, Fol. 259), ferner am 7. Febr. 210 Fl. für einen eingefaßten Handstein (Kop. 433, Fol. 13). Ein solcher Handstein befindet sich im Grünen Gewölbe (Erbstein, S. 142), wo er mit CV bezeichnet ist.

Veidt (Voigt), Simon, Goldschmied zu Torgau, erhielt am 7. Okt. 1588 44 Fl. für 4 goldene Armbänder (Invent. 1541—1662, Loc. 8694), sowie am 21. Juli 1589 189 Fl. für ein Kleinod, welches einen Bären in einem Butterfaß darstellt (ebendas.). Derselben lieferte er 1601 vier „amolirte" silbervergoldete Hirsche, zwei Rößlein, einen Mönch, eine Nonne und eine doppelte Schale (vergl. Erbstein, Das Grüne Gewölbe).

Weinher, Hans, „itzo fürstlich beyrischer Waradein", aus Breslau, schickte dem Kurfürsten Kontrafekturen der Herzöge von Bayern, wofür er am 13. Nov. 1573 10 Fl. erhielt (Kop. 376, Fol. 167).

Weinher, Peter, fürstlich bayrischer Waradein, von Breslau, hatte dem Kurfürsten Kupferstiche gesandt, darunter einige vom sächsischen Wappen. August fragte an, wozu er diese steche, besonders jene der geistlichen Kurfürstentümer, welche sich oft ändern, schickte ihm aber am 3. Mai 1582 10 Thaler (Kop. 476, Fol. 29). Für zwei eingesendete eingefaßte Kristallspiegel und zwei getriebene, vergoldete Tafelbilder erhielt er am 4. Juli 1578 50 Thaler, obgleich dieselben nicht bestellt waren (Kop. 440, Fol. 139). Beide Meister sind schon in der Kunstgeschichte längst als tüchtig bekannt.

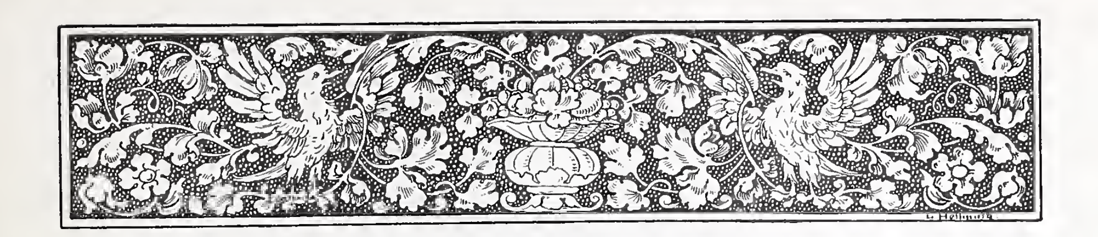
Weinolt (Weinot), Georg, Goldschmied zu Annaberg, erhielt am 28. Dez. 1587 27 Fl. „vor ein rennschlitten vnd ein handtsteinigenn" (Invent. 1541—1662, Loc. 8694). 1590 und 1591 wird er als Büchsenmeister in Dresden genannt (Hofbuch 1590—1591, Loc. 8684).

Weinolt (Weinot), Martin, Goldschmied zu Annaberg, erhielt am 9. März 1587 48 Fl. für 6 Schaustufen, davon eine aus gewachsenem Silber (Invent. 1541—1662, Loc. 8694) und am 23. Dez. 1588 20 Fl. für ein Schaustück

mit Schmelzwerk, auf dem ein Bauerntanz und eine Jagd zu sehen ist (ebendas.).

Wessel, Hans, Goldschmied aus Lübeck. Dieser hervorragende Künstler scheint bereits 1553 nach Dresden gekommen zu sein, in welchem Jahre (20. Okt.) Hans Gebe den Befehl erhält, dem „denisch gießer" sein Gemach einzuräumen (Best. 1517—1569, Loc. 32961, Fol. 103). Daß unter letzterem Wessel gemeint ist, ergiebt die folgende Bestallungsurkunde vom 1. Sept. 1555, in der er auf ein Jahr als „abgysser" angestellt wird. Er soll derselben entsprechend in Dresden bleiben und dem Kurfürsten „im abgissen allerley, kreutter, gewächs vnnd andrer patronen von goldt, silber vnnd anderun metallen, auch gips vnnd was er sonnst mehr kunst kahn oder weyß, die dem anhanngig sein vnnd darzu gehören, treulich vnnd vleyssig vnnderweysen vnnd darinnen gar nichts vorhaltenn, was wir (August) ime noch diß iar aber zu gießenn, abtzuformen oder sonst vonn goldschmiedtearbeit zu machen vndergeben vnnd benehlen werden". Für die Reise ans Dänemark erhielt er 32 Fl., dazu 200 Fl. jährliches Dienstgeld und Lohn für jede Arbeit, Kost für sich und seinen Jungen und 2 Hofkleider (Kop. 222, Fol. 35). Am 10. Okt. 1558 wurde er abermals auf ein Jahr bestallt (Alte Bestall. 1533, Loc. 33340, Kop. 222, Fol. 211), erhielt jedoch am 22. Nov. desselben Jahres schon einen Paßbrief nach Lübeck zurück, in welchem ihm dreijähriger treuer Dienst bestätigt wurde. August habe an ihm „ein gnädig gefallen vnd begnugen getragen" und „inen auch wohl lenger zu einem diener leiden mögen" (Kop. 222, Fol. 212). (Schluß folgt.)





Bücherschau.

XX.

Der Metall-Schmuck in der Mustersammlung des Bayrischen Gewerbemuseums zu Nürnberg. 67 Abbildungen mit 21 Detailzeichnungen auf 16 Kupferdrucktafeln und 30 Holzschnitte im Text. Mit Einleitung und Erklärung der Abbildungen von Dr. J. Stockbauer, Kustos. Herausgeg. von Bayr. Gewerbemuseum. Nürnberg 1887. Verlagsanstalt des Bayr. Gewerbemuseums (C. Schrag).

P. J. R. — Die Natur und das künstlerische Vorbild sind die beiden Lehrmeister des schaffenden Künstlers. Beiden muß er in gleicher Weise gerecht werden, denn die Bevorzugung des einen zieht unmittelbar die Rache des anderen nach sich. Wer allzusehr auf des Meisters Worte schwört, verfällt in Manier und Unnatur, seine Werke wirken unfrei und selbst bei großem technischen Geschicke unerfreulich; wer dagegen vergißt, daß die Kunst seiner Zeit ein Gewordenes ist, an dem die vergangenen Geschlechter mitgearbeitet haben, und sich auf sich selbst stellend nur die Natur als Vorbild gelten läßt, in ihr die Schönheit fertig vorzufinden wähnt, der kommt über einen einseitigen Naturalismus nicht hinaus und gelangt deshalb nie zu eigentlichem Kunstschaffen. Es zeigt sich, daß stets da das Größte und Höchste geleistet wird, wo sich ein frischer lebendiger Natursinn mit reiner Liebe zu den Meisterwerken der Vergangenheit verbindet. Die Schönheit der Natur ist überall, wo nur ein Auge ist, das sie sieht, der Künstler findet sie überall, er braucht nicht fremde Länder und Städte aufzusuchen, ein einsames Feld mit einer Mühle, ein Weiher mit einem Weidenbaum geben ihm den Stoff zu den schönsten Stimmungsbildern, ein gebogenes Zweiglein, ein Blatt, eine knospende und eine vollentfaltete Blüte genügen, um ihn zur Bildung mannigfacher Ornamente anzuregen. Anders dagegen verhält es sich mit den künstlerischen Vorbildern. Diese zu sehen und zu studieren hat nur der Gelegenheit, der in den großen Zentren der geistigen Kultur wohnt oder doch leicht diese zu erreichen vermag, denn nur in den hier befindlichen großen Sammlungen hat man Gelegenheit die Kunstschätze vergangener Tage kennen zu lernen. Die übrigen sind auf Nach- und Abbildungen angewiesen, und es ist daher stets mit Freuden zu begrüßen, wenn die in einem Museum geborgenen Schätze durch gute Publikationen weiteren Kreisen bekannt gemacht werden. Dies ist der Zweck des vorliegenden Werkes, das in erster Linie für den Goldschmied bestimmt ist und diesem eine Reihe schöner Vorbilder aus verschiedenen Zeitepochen an die Hand geben will. Es entspricht auch diesem Zwecke ganz vortrefflich, denn die Darstellungen vermitteln eine klare und deutliche Vorstellung von den Originalen und in vielen Fällen sind die Schmuckstücke und Teile von solchen im Aufriß gezeichnet, so daß die Maße unmittelbar gewonnen werden können. Die Mehrzahl der Abbildungen sind von den Nürnberger Meistern Ritter, Riegel und Geyer mit einer leicht und geschickt geführten Nadel radiert, andere durch Obernetter in Kupferlichtdruck ausgeführt und eine größere Zahl als Holzschnitte und Zinkographien dem Texte eingefügt. Dieser, durchaus dem praktischen Zwecke des Ganzen sich anschmiegend, leitet zunächst die Publikation ein, indem er unter Aufzählung der im Bayrischen Gewerbemuseum befindlichen Goldschmiedearbeiten die verschiedenen Weisen kennzeichnet, auf welche die einzelnen Völker den Metallschmuck verwendeten, und hierauf eingehend die Abhängigkeit der Schmuckformen vom Zwecke, der Technik, dem Materiale und der Art der Trägerin anziehend und treffend beleuchtet. Bei

der nun folgenden Beschreibung der auf den Tafeln abgebildeten Schmuckstücke wählte der Verf. nicht die historische Folge, sondern ließ den Zweck des Schmuckes als Einteilungsprinzip gelten. Unter den Gegenständen fallen durch besondere Schönheit auf: ein etruskisches Golddiadem in Form eines Lorbeerkranzes, gefunden in einem Grabe in der Nähe von Chiusi, mehrere Renaissance-Armbänder, wie die beiden aus emaillierten Goldplättchen zusammengesetzten auf Taf. VII und X, dann der derselben Zeit angehörende Fingerring V, 2, das zarte Brustgehänge auf Taf. IV sowie das reizvolle mit Perlen besetzte Ohrgehänge VI, 3. Sehr charakteristisch ist auch das reich mit Muschelwerk verzierte Rococogehänge auf Taf. XV, und auch die reiche rumänische Gürtelschließe aus Silberfiligran gehört zu denjenigen Stücken, in denen die Formen dem Zwecke, dem Material und der Technik durchaus harmonisch angepaßt sind.

Wir zweifeln nicht, daß das anregende Werk in den Fachkreisen mit Freuden willkommen geheißen wird, können dasselbe auch den Kreisen der Kunstliebhaber zur Belehrung und Unterhaltung auf das wärmste empfehlen.

XXI.

Edmond Bonnaffé, Le meuble en France au XVIe siècle. Ouvrage orné de cent vingt dessins. Librairie de l'Art. Paris, J. Rouam. 1887.

Bei dem Leser, welcher die französische Kunstlitteratur auch nur nach den Zeitschriften verfolgt, bedarf ein Buch von Mr. Bonnaffé keiner Einführung. Der belesene Historiker der älteren französischen Sammlungen und Herausgeber ihrer Inventare, der feinfühlige und witzige Wortführer der heutigen Pariser Kunstfreunde und Sammler, der bewegliche Schriftsteller, dessen Causeries sur l'art et la curiosité im Plauderton so tiefen Ernst bergen, daß sie das Institut mit seinem Lorbeer gekrönt hat, dieser vielseitige Geist faßt jetzt in einem stattlichen Quartbande seine Studien über das Möbel der französischen Renaissance zusammen. Bruchstücke daraus sind in verschiedenen Zeitschriften erschienen und haben uns vorbereitet; auch sind die Erfahrungen des Verfassers schon dem nützlichen Handbuche zu Gute gekommen, in welchem Mr. de Champeaux zum erstenmal eine Geschichte des französischen Mobiliars im ganzen angegriffen hat; allein wir werden erst jetzt inne, wie Anlage, Lebensstellung und frühere Studien den Verfasser gerade für diese Aufgabe begünstigt haben.

Nur von Paris aus ließ sich das Material übersehen. Die erhaltenen Stücke, welche seit Jahrzehnten vom Handel umworben sind, kann auf ihren Wanderungen nur verfolgen, wer seit langer Zeit in der Welt der Sammler heimisch ist; nur durch persönliche Beziehungen ließ sich die noch mögliche Auskunft über ihre Vorgeschichte gewinnen oder prüfen. Durch einige sichere Beispiele waren die ersten festen Punkte für eine Trennung der Schulen gelegt. Neben den reichen Musterstücken jedoch, die nur zu oft ihren Heimatsschein eingebüßt haben, benutzt Mr. Bonnaffé für seine „Geographie des Möbels“ auch das geringwertige Gebrauchsgerät, welches, einst massenhaft verfertigt, noch nicht völlig verschleppt worden ist; an ihm ist nicht der einzelne wandernde Meister, sondern eine seßhafte Schule thätig gewesen. Endlich mußten die niet- und nagelfesten Tischlerarbeiten der einzelnen Landschaften analysirt werden zumal für sie noch am ehesten die Namen der Meister überliefert werden.

So wird in lebhaften Zügen die „Möbelkarte“ der französischen Renaissance entworfen und durch die zahlreichen Abbildungen erläutert. Die nördlichen Provinzen sind dem nahen Flandern verwandt; die Normandie, die Heimat des französischen Holzbaues, schnitzt mit breitem Messer; die Kunst der Bretagne ist entlegen derb, bäurisch. In Paris und in der Touraine entfaltet sich in der Sonne des Hofes und unter den Augen der großen Architekten das edle Maß und die Grazie; hier ist das eigentliche „Henri II.“ zu Hause. Ganz im Gegensatz dazu arbeitet die Bourgogne schon in gotischer Zeit kräftig, ja übertrieben; ihre unruhigen Karyatiden und Hermen wirken anregend auch in die südlicheren Landschaften hinüber, dort zum Teil gemäßigt durch antike Erinnerungen. Mr. Bonnaffé giebt selber zu, daß gerade hier die „Schulen“ sehr vielfach in einander übergreifen; es wanderten ja die Meister und die Muster so gut und selbst mehr als heute; um auch nur die Grenzen zu bezeichnen, bis zu welchen man in der schärferen Bestimmung der Unterschiede gehen dürfe, müßten die Schätze

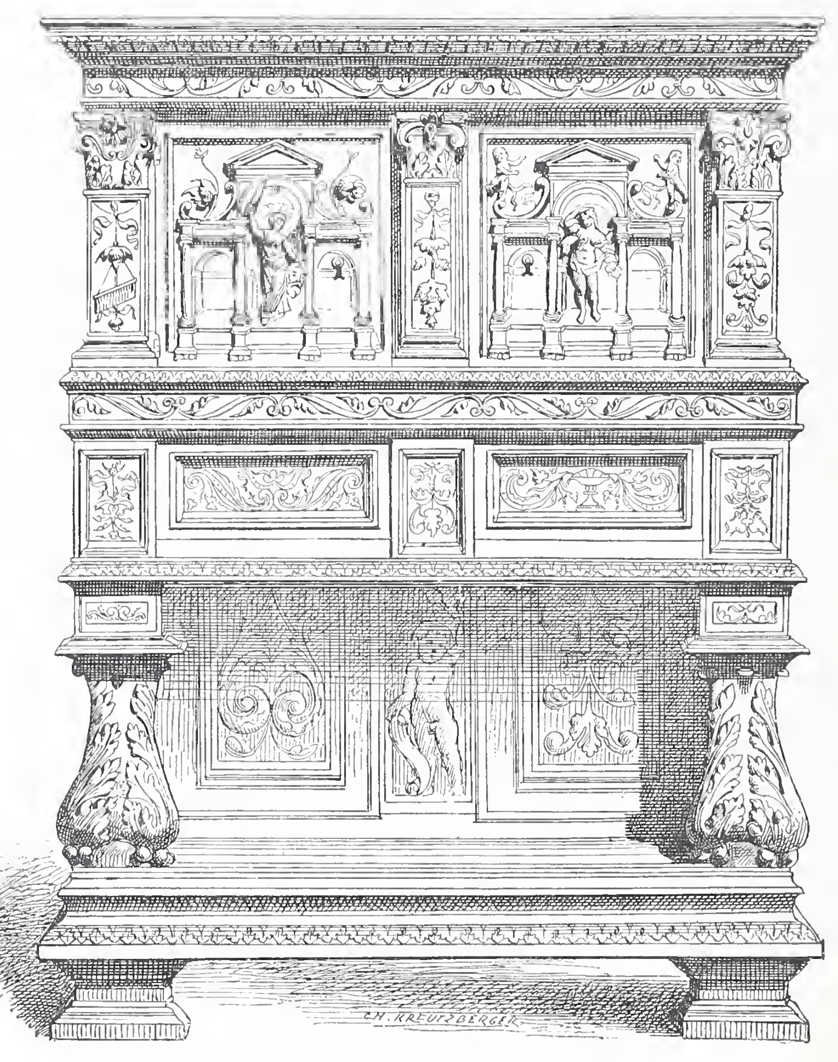


Cabinet, Holz geschnitzt. Burgund.

der Museen und Sammlungen, namentlich aber die Baudenkmäler der Provinz noch sehr viel eingehender durchsucht, analysirt und verglichen werden. Allein der erste Anhieb ist geschehen; wer auf dem Felde weiter bauen will, wird immer auf dieses Buch zurückgehen müssen.

Noch eines müßte hinzukommen. Erst wenn einmal die Formengeschichte der gesamten französischen Renaissance klarer anerkannt ist, werden sich auch die Wandlungen des Möbelstils zeitlich schärfer erfassen und mit größerer Sicherheit auf die leitenden Meister, Architekten und Zeichner zurückführen lassen. Die Kunstgeschichte des Geräts müßte sich an das Studium der Baukunst und des Ornaments anschließen. Aber das ist ein weiter und noch wenig gangbarer Weg.

Ganz vortrefflich beherrscht Mr. Bonnaffé die Kulturgeschichte seiner Möbel. In der zweiten Hälfte seiner Darstellung geht er die einzelnen Typen durch: den Coffre, das Dressoir, den Schrank, den Tisch, das Bett, den Stuhl und die Zimmereinrichtung. Für jedes weiß er aus den Inventarien, den Wörterbüchern und anderen zeitgenössischen Quellen den Namen und den Gebrauch in ihrem Wechsel nachzuweisen. In dieser Beleuchtung gewinnen die erhaltenen Denkmäler erst den rechten Wert. Nur wer in den alten Texten so gut zu Hause ist, konnte z. B. die heute arg verwirrten Begriffe dressoir, buffet und crédence auf ihren alten Sinn zurückführen: nur jene beiden sind eigentlich französisch; die credenza der Italiener ist nur in der italianisirenden Hofsprache zeitweilig dem



Dressoir, Holz geschnitzt.

einheimischen Ausdrucke untergeschoben worden; erst der heutige Händlerjargon hat die Kredenz populär gemacht. So erfahren wir, wie das canapé als mehrsitzige Bank sich erhalten hat, nachdem längst der ursprüngliche Sinn des Wortes verloren war: das griechische konopeion, das neulateinische canapeum hatte den Baldachin ernsthaftem Wissen und persönlichem Kunstgefühl seine Freude hat. Solche Bücher sind weder bei uns noch in Frankreich häufig.

Auch wer nur blättern will, wird in den 120 sauberen Zeichnungen, deren wir einige diesen Zeilen beifügen können, Anregung finden. Sie sind meist nach den gewissenhaften Auf-



Tisch, Holz geschnitzt. Burgund.

gemeint, der sich über den Ehrensitzen des Mittelalters ausbreitete (S. 232). Im Schlußkapitel werden noch Beiträge zur Geschichte der Pariser Tischlerinnung gegeben, deren Statut vom Jahre 1580 nach dem Originale der Nationalbibliothek abgedruckt ist.

Kurzum ein Werk, unentbehrlich für den Freund des französischen Kunstgewerbes, wertvoll für den Kulturhistoriker und lesenswert für jeden, der an der seltenen Verbindung von

nahmen Kreutzbergers in Zinkographie hergestellt. Aber sollten nicht die eigentlichen Verdienste des Möbels der französischen Renaissance, das harmonische Gleichgewicht der plastischen Massen, die feine Abstufung des Reliefs, durch eine malerische Wiedergabe besser zur Geltung kommen als selbst durch die sauberste Zeichnung Wir vermissen ungern einige gute Lichtdrucke.

P. Jessen.

Kleine Mitteilungen.

Die indische Ausstellung im Nordböhmischen Gewerbe-Museum in Reichenberg.*)

Im Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg fand während des Monats Juli eine indische Ausstellung als Wander-Ausstellung des zu einem Handelsmuseum ausgestalteten orientalischen Museums in Wien statt, welche in zwei spezifisch getrennte Teile zerfiel, deren erster das Gebiet der original indischen kunstindustriellen Produktion umfaßte, der zweite aber den Export europäischer Industrieartikel nach Indien enthielt. Der Gedanke, die Sammlungen der Hauptstadt auch den Hauptstädten und Industriezentren der Provinz zugänglich zu machen, wurde von den Handels- und Gewerbekammern in Österreich mit lebhaftem Interesse aufgegriffen. Wählte man indessen früher gewisse Spezialfächer zu den Ausstellungen, so sollte jetzt die Produktion und Konsumtion eines abgeschlossenen Gebietes, als welches zuerst Britisch-Indien gewählt wurde und welchem andere Ländergebiete nachfolgen werden, zur Darstellung kommen.

An die Ausstellung der Objekte schloß sich die Auslage der gesamten einschlägigen Literatur über Indien; zur orientirenden Einführung des großen Publikums wurden eine Anzahl Vorträge gehalten, welche Indien als Kolonie, als Produktions- und Konsumtionsgebiet behandelten, die Absatzgebiete daselbst und die kaufmännischen Verbindungen dahin erläuterten und schließlich das indische Kunstgewerbe im ganzen Umfange in großen Zügen beleuchteten.

Die indische Kultur unserer Tage ist nicht mehr die der alten indischen Zeit, in welcher das Land noch dem Inder gehörte und in stiller Abgeschlossenheit rein und eigenartig blühte. Mannigfache Einflüsse, hauptsächlich die mohamedanischen und englischen, haben der indischen Kultur einen neuen Boden bereitet, auf dem sie wesentlich verschiedene Pflanzen treibt. Den unstreitig bedeutendsten Einfluß übten die Engländer aus, sie brachten die abendländische Kultur in jenes Land, welches bisher eine der ältesten Kulturen bewahrte. Trotz großer Umwälzungen ist aber heute noch in jedem Dorfe die alte Kultur, die an den einfachen traditionellen Sitten zäh festhält, die dem Kunstobjekte jenen eigenen, frischen, unmittelbaren Charakter verleiht, zu erkennen. Dieser alten Kultur, oder wenn man will, der neuen Kultur im alten Stile entspringt der wertvollere Teil der Ausstellungsobjekte.

*) Wir verstatten dem Bericht an dieser Stelle mehr Raum als gewöhnlich, da ähnliche segensreiche Einrichtungen in Norddeutschland recht sehr erwünscht wären, wo reiche Sammlungen selbst an Ort und Stelle als ungehobene Schätze todt liegen.

Die hervorragendste Stelle im indischen Kunstgewerbe nimmt unstreitig die Textilkunst ein. Vom einfachsten Zeugdrucke, den vielfarbigen Kattunarten bis zu den reichen farbenglühenden Shawls von Kaschmir, von den schlechtesten Baumwollgeweben bis zu den herrlichsten golddurchwebten Luxusgeweben durchläuft sie in der Baumwoll-, Seiden-, Musselin- und Teppichweberei eine Reihe vor Herstellungsarten und eine Mannigfaltigkeit, wie sie nur eine Industrie erzeugen kann, welche unmittelbar aus der sie umgebenden herrlichen Natur schöpft. Dieser Charakter der Mannigfaltigkeit überträgt sich auch auf die indische Keramik, von welcher die Ausstellung ein übersichtliches Bild bot. Von den einfachsten roten, unglasirten Thongefäßen aus Jeypore, Delhi, Lahore und Bombay, den unglasirten Krügen aus grauem Thon mit naturalistischem Reliefornament bis zu den schwarzgelben Thongefäßen aus Tatta, den schwarzen Gefäßen mit Silberstrichauftrag aus Azimghur und den blauen Majoliken aus Delhi und Multan bleibt die indische Keramik stets innerhalb der Grenzen strenger Formen.

Die Glasindustrie ist nicht von der Bedeutung der Thonindustrie, doch erzeugen Lahore und Patna schöne opake und translucide Gläser mit blauer, weißer oder gelber Färbung.

In reichem Schmuck prangen die indischen Lackarbeiten, die eingelegten Arbeiten und die Schnitzereien. Die ersteren, Arbeitskassetten und Schreibzeuge aus Kaschmir und Amritsar, Büchsen aus Hoshyarpore, zeigen bei der reichsten farbig vegetabilischen Ornamentation eine feingestimmte Harmonie, welche durch die reiche Verwendung des neutralen Goldes, welches sich allen Farbentönen anschmiegt, hervorgerufen wird.

Mit zu dem Kostbarsten indischer Kunstindustrie gehören die Intarsia-Arbeiten und Schnitzereien in Horn, Elfenbein und Stein. Die ersteren, aus Lahore und Mainpury, sind in der Zusammenstellung der einfachsten geometrischen Formen von ausgesuchter Feinheit; die letzteren zeichnen sich besonders durch die üppige Wucherung des plastischen, vegetabilischen Ornaments mit freier Benutzung der Tierwelt aus. Schnitzereien in Elfenbein und Horn werden übrigens in nahezu allen Teilen Indiens ausgeführt.

Hier lassen sich auch die Kleinskulpturen in Marmor und Seifenstein aus Agra anreihen. Diese sind entweder in Hochrelief geschnittene Schalen mit vegetabilischem Ornament oder Freiskulpturen von Tieren.

In schönen Objekten war die indische Metallindustrie vertreten. Getriebene, ciselirte und emaillirte Gefäße aus Messing, Bronze, Kupfer und Glockenmetall von Benares, Lahore, Beder bei Hyderabad,

Lucknow 2c. wechseln ab mit der „Kuftgari"- (Metallgeräte mit eingelegtem Golddraht) und Bidri-Arbeit (schwarze Metalllegirung, deren Oberfläche einen Schmuck in Silbertauschirung erhält.) Kaschmir fertigt zierliche Emailgefäße, deren Ornamentation oft von dem typischen Kaschmir-Ornament etwas abweicht. Eine besondere Stelle im indischen Kunstgewerbe nimmt der Schmuck ein. Die herrschende Sitte in der Kleidung läßt ihn an den Gelenken der Hände und Füße, an den Ohren, im linken Flügel der Nase und am Halse zur Verwendung kommen. Gewöhnlich besteht der Schmuck in kupfernen oder messingenen, seltener silbernen Ringen. Seltener getragene Schmucke sind die Kuft-Arbeiten (Goldtauschirung in Stahl) des Kreises Gudscherat und die Goldemailschmucke aus Radschputana.

So zeigt sich die alte indische Kultur und die neue, soweit sie den alten Traditionen folgt, als eine hoch entwickelte; ihr allmählicher Verfall indessen ist nicht zu leugnen.

Die fremden Kultureinflüsse, englische und französische, haben nicht verfehlt, dem indischen Handwerker Vorbilder und Anleitungen zu geben, welche ihn vorgeblich auf bessere Wege führen sollten, in Wirklichkeit aber darin bestanden, ihm schlechteres Material unterzuschieben oder ihn zu veranlassen, die Ausführung zu vernachlässigen, ein Vorgehen, welches teils kaufmännischem Egoismus, teils mangelndem Verständnis der heimischen Formenwelt entspringt, jedenfalls aber in beiden Fällen die Folge hatte, daß es dem modernen indischen Kunsthandwerker in den meisten Fällen nicht mehr gelingt, ein Objekt zu schaffen, welches den alten Objekten aus einer Zeit, da die falschen Kulturbestrebungen noch nicht so weit vorgedrungen waren, ebenbürtig ist. Hierzu kommen noch die sinnlosen Imitationsbestrebungen europäischer Industrieller und die Thätigkeit der unter europäischer Leitung stehenden Jails, in deren Werkstätten der natürliche Schönheitssinn des Eingeborenen systematisch unterdrückt und seine Kunstfertigkeit zu Absurditäten mißbraucht wird.

Das hat die britische Regierung des indischen Kaiserreiches erkannt und versucht, dem Untergange der alten indischen Techniken durch Schaffung einer Korporation, des „Institute of Industrial Art, British Burma" zu steuern, dessen Zweck ist, der Massenproduktion auf kunstgewerblichem Gebiete und dem hierdurch bedingten Abweichen von den traditionellen schönen Formen und Techniken entgegenzuarbeiten und die Hausindustrie, als die vom künstlerischen Standpunkte allein sanktionirte auf die alte Höhe zu bringen. Zahlreiche Komitees zur Förderung der indischen Kunstindustrie unterstützen die Regierung. Die Reaktion greift in einem noch günstigen Momente ein. Denn noch finden wir, wie Birdwood sagt, in jedem Dorfe Indiens die traditionellen Handwerke in Übung. Außerhalb des Ortes, auf erhöhtem, freistehendem Grunde, sitzt der Töpfer wie ehedem an seinem Rade, der rasch sich drehenden Thonmasse durch die natürlichen Krümmungen seiner Hand die Form gebend. An der Rückseite der Häuser, welche die unregelmäßigen engen Straßen bilden, sind ein paar Webstühle in Bewegung; ihre Gerüste hängen zwischen Akazienbäumen, deren gelbe Blüten auf das eben gewordene bunte, golddurchwirkte Gewebe fallen. In den Straßen hämmert der Metallarbeiter mit unermüdlichem Fleiße auf seine Messing- und Kupfertöpfe los. Dort, auf der Veranda des Hauses eines Reichen, verwandelt ein Goldschmied Rupien und Gold Mohrs in kostbaren Schmuck, Gold- und Silber-Ohrringe, runde Spangen, Armbänder, Nasenringe und glitzernde Ornamente für den Frauenfuß; die Motive für feine Arbeit geben ihm Früchte und Bäume, auf die sein Auge fällt, oder traditionelle Formen, die sich an den Gemälden oder Skulpturen jenes alten Tempels finden, der dort am Dorfesende, umschattet von Palm- und Mangogruppen, am Rande des lotusbedeckten Wasserbeckens sich erhebt.

A. Hoffmann.

Ein Flügel von Alma Tadema.

Die Firma Johnstone, Norman & Co. in London (New Bond Street 67) stellte in den letzten Wochen ein Klavier aus, welches sie nach Zeichnungen des Malers L. Alma Tadema für einen reichen New Yorker Kaufmann Mr. Marquand ausgeführt hat.

Schon seit längeren Jahren betreibt es Tadema als eine Art künstlerischen Sport, geschmackvoll durchgebildete Gehäuse für unsere modernen Klaviere zu erfinden. Der erste Versuch der Art, ein Pianino für seine damals erst seit kurzem heimgeführte Gattin, liegt schon mehr als fünfzehn Jahre zurück. Ein zweites reicheres Werk ging bei dem Brande seines Hauses zu Grunde. Als er sich danach ein neues prächtigeres, jetzt der Vollendung entgegengehendes Home aufführte, ein Bauwerk, in dem phantastisch-märchenhafte Pracht sich mit lauschiger wohnlicher Intimität in durchaus individueller Weise paaren, da durfte ein dem Geist des Hauses entsprechend durchgebildeter Flügel nicht fehlen. Für die Ornamentik wählte er Motive des byzantinischen Stiles, indem er so das Möbel der architektonischen Gliederung des Ateliers, in dem es steht, einfügte. Bei einer Fülle geistvoller Ideen im einzelnen der Komposition und Ornamentik weist schon dieses Werk eine Feinheit der technischen Durchbildung auf, für die man vergeblich Analogien in Deutschland suchen würde. Weit aber wird es darin noch übertroffen durch das jetzt ausgestellte Stück!

Auf welche Weise der Künstler die Bekanntschaft des New Yorker Archimillionärs machte, vermag ich nicht zu sagen, ebenso wenig wie Mr. Marquand darauf kam den Maler zum Leiter der Einrichtung eines Teiles seines neuerbauten Hauses zu gewinnen. Daß Tadema hervorragendes architektonisches Talent besitzt, konnte freilich jeder aus seinen Gemälden abnehmen: so konstruktionsecht, so wahr im Ornament sieht selten ein Maler die Dinge wie er.

Der erste Teil der Arbeit für Mr. Marquand kam im Jahre 1885 vor der Übersendung nach New

York zu vorübergehender Ausstellung in London und erregte damals durch den Geschmack wie den außerordentlichen Reichtum Aufsehen. Jetzt nun folgt das letzte Stück derselben, der große Flügel für das Musikzimmer nach.

England genießt den Vorteil, daß dort die Kontinuität der Entwickelung nicht in der gleichen gewaltsamen Weise gestört wurde, wie dies im Anfang unseres Jahrhunderts auf dem Kontinent geschah. Deshalb gelangte auch dort die retrospektive Stilperiode, in der wir noch heut stehen, nie recht zur Herrschaft. Vielmehr hat sich seit Jahren aus gotischen Konstruktionsideen, Reminiscenzen an Chippendale und die Kunst unter Georg III., gepaart mit Studien der klassischen und orientalischen Kunst mehr und mehr ein original-englischer Stil herausgebildet, der jetzt der allgemein herrschende ist. Ihm gehört auch Tadema's Klavier an, freilich mit starker Betonung der klassischen Reminiscenzen. Namentlich zeigen die Ornamente in Polychromie und Linienführung starke Anlehnung an die altgriechische Vasenmalerei.

So feiner Geschmack nun auch aus allen diesen Details spricht, so glückliches tektonisches Empfinden, so grazile Leichtigkeit die Komposition im Ganzen zeigt, so groß der Reichtum der Erfindung, die Pracht der Ausstattung ist, der Schwerpunkt der Arbeit liegt doch in der unvergleichlich vortrefflichen Ausführung: Die Technik zeigt in allen Teilen eine Präzision und Sauberkeit, welche einfach nicht zu übertreffen sind, und die augenblicklich überhaupt nur in England zum zweitenmal erreicht werden könnten. Denn auf dem Kontinent, in Paris so gut wie in Wien und Berlin fehlt vorerst noch den Arbeitern jener hohe Grad von künstlerischem Empfinden und technischer Virtuosität, die vereint zur Hervorbringung so vollendeter Arbeit erforderlich sind.

Der Kasten selbst ist in nicht zu dunklem Ebenholz ausgeführt. In dies sind die Ornamente teils in flacher, teils in reliefirter Intarsia eingelegt. Hierfür kamen Elfenbein, Perlmutter, Korallen und verschiedenfarbige Hölzer zur Verwendung. Notenpult und Leuchter sind in Bronze mit Kupfer- und Silbereinlagen hergestellt, die Füße aus altem englischen Eichenholz geschnitzt und ebenfalls noch mit Intarsia versehen.

Die Innenseite des Tastendeckels hat E. J. Poynter, Tadema's Kollege in der Akademie mit einem reizenden Bildchen geschmückt „die wandernden Minstrels", welches mit feinfühligem Sinne sowohl in Komposition wie im koloristischen Effekt dem Ganzen eingeordnet ist, und in der Grazie seiner Durchführung der zierlichen Zeichnung des Möbels selbst entspricht. Die Innenseite des Kastendeckels dagegen ist nicht ornamentirt, sondern mit weißem Pergament bespannt, bestimmt die Autographen derjenigen musikalischen Celebritäten aufzunehmen, welche auf diesem Flügel spielen werden — eine sinnige Spielerei, zu der Tadema in seinem eigenen Klavier das Vorbild gegeben.

Drei Jahre dauerte die Arbeit. Mr. Marquand hat die Ausführung in keiner Weise an einen Preis gebunden. Die Kostensumme wird denn auch außerordentlich hoch sein; 10000 Pfund Sterling dürfte eher eine zu geringe als zu hohe Schätzung sein.

In New York wird Steinway dem bis jetzt leeren Gehäuse die Saiten einfügen.

R. Dohme.

Vereine und Museen.

Rd. Kaiserslautern. Das „Pfälzische Gewerbe-Museum" hat seinen Bericht für die Jahre 1885 und 1886 soeben veröffentlicht. Danach „ist das Museum in seiner Entwickelung soweit vorgeschritten, daß sein Organismus als in der Hauptsache begründet erachtet werden kann und seine Ziele für eine dauernde Wirksamkeit klar vor Augen liegen." Bekanntlich ist man bei der Einrichtung dieses Instituts von zum Teil sehr eigentümlichen, von anderorts maßgebenden Gesichtspunkten erheblich abweichenden Grundsätzen ausgegangen. Während man an andern Orten erst möglichst umfassende Sammlungen, Bibliotheken &c. angelegt und dann ein Haus gebaut hat, ist man hier umgekehrt verfahren; man hat einen Palast gebaut, der aufs Reichste im Innern geschmückt ist, und hat darin eine Sammlung von 2486 Nummern im Wert von 145 410 Mark. Ohne Zweifel legt man auch im pfälz. Gewerbe-Museum ein Hauptgewicht auf die Sammlung: Anschauung ist nun einmal das wichtigste Mittel, um Hilfe und Besserung im Handwerk zu schaffen. Will man hierin ernstlich helfen, so ist auf diese Abteilung ein ganz anderes Gewicht zu legen, als auf Auskunftsbureau und die — bekanntlich in ihrem Wert sehr fraglichen — Lehrwerkstätten. Wenn man in dem Umschlag, in welchen der Bericht versandt ist, ein Erzeugnis eines Ateliers der Anstalt sehen darf, dann sind die daselbst erzielten Resultate allerdings höchst fragwürdiger Art.

Delta-Metall.

Bekanntlich weisen gewisse Metallzusammenschmelzungen (Legirungen) durchaus andere physikalische Eigenschaften auf als deren einzelne Bestandteile. Dies ist in günstiger Weise der Fall mit dem sogenannten Delta-Metall, eine Legierung, welche die bisher erprobten Mischungen mit Kupfer, so vielfach sie in der Technik bereits Verwendung finden, in vieler Hinsicht zu übertreffen scheint. Das Delta-Metall ist eine verbesserte Kupfer-Zink-Legierung von so hervorragenden physikalischen Eigenschaften, daß selbst Schmiedeeisen und Stahl diesem neuen Konkurrenten in der Technik nicht immer Stand halten werden. Es läßt sich heiß und kalt walzen, zu Draht ziehen und ist besonders für technische Zwecke zu empfehlen, da es sich bei Dunkel-Rotglut leicht schmieden, ausstanzen und pressen läßt. Im geschmolzenen Zustande ist das Metall dünnflüssig und die daraus hergestellten Gußstücke sind durchaus dicht und fein im Bruch.

Diese Eigenschaften sichern dem Delta-Metall in der Technik eine sehr vielseitige Verwendung, und da der Preis des Rohmaterials nicht höher als derjenige von Rotguß ist, wird es bald überall Aufnahme finden. Die in der königlichen mechanisch-technischen Versuchsanstalt in Berlin gemachten Untersuchungen auf Zug-, Druck- und Torsionsfestigkeit des Delta-Metalls haben sehr günstige Resultate ergeben.

Die Widerstandsfähigkeit gegen sauere Grubenwasser und Seewasser in Vergleich zu Schmiedeeisen und Stahl ist so groß, daß auch im Gruben- und Schiffsbau dem neuen Metall ein großes Absatzgebiet eröffnet wird. Schon jetzt werden auf der Werft von R. Holtz in Harburg Dampfbarkassen aus Delta-Metall hergestellt, und da durch zahlreiche Versuche erwiesen ist, daß Delta-Metall an Festigkeit und Zähigkeit durchaus dem weichen Stahl gleichkommt, so werden die gleichen Materialstärken genommen wie von Stahl. Auch zerlegbare Boote, zum Zwecke leichteren Transportes zu Wagen oder Schiff, werden auf derselben Werft aus Delta-Metall angefertigt.

Noch haben wir nicht die schöne, golddähnliche Farbe des Delta-Metalls erwähnt. Es soll auch den atmosphärischen Einflüssen besser widerstehen als verwandte Legierungen. Berücksichtigt man dazu die außerordentliche Geschmeidigkeit und die mannigfach vorhandenen Mittel zu bestimmter Formengebung, wir wollen hier nur seine Treibfähigkeit erwähnen, so ist wohl die Hoffnung berechtigt, daß das Delta-Metall auch zur Herstellung von Kunstgegenständen aller Art weitere Verwendung finden werde. Wünschen wir hier vor allem, daß dies neueste Produkt unserer an Vielseitigkeit der Technik unübertroffenen Zeit recht gesunde Früchte auf dem Gebiete der Kunstindustrie zeitigen möge!

M. Bischof.

Konkurrenzen.

Karlsruhe. Das Preisgericht der am 17. Juli eröffneten „Konkurrenzausstellung deutscher Kunstschmiedearbeiten" erkannte einstimmig folgende Preise:

I. Preis: Paul Markus, Berlin, für Gesamtleistung unter Berücksichtigung der bewiesenen Tüchtigkeit und Vielseitigkeit in der Behandlung des Materials.

II. Preis: Franz Brechenmacher, Frankfurt a. M., für Ornamente, welche die meisterhafte Beherrschung der Schmiedetechnik darthun.

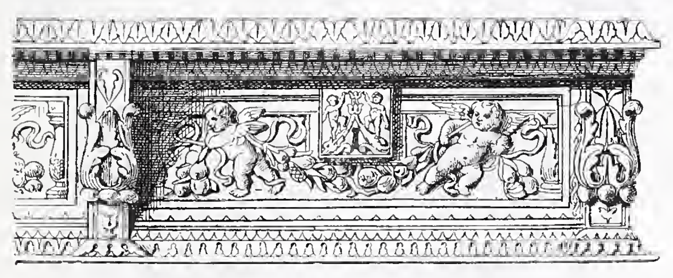
III. Preis: Karl Schwickert jr., Pforzheim, für einen Kandelaber, der einen kecken Entwurf in gesunder Technik zur Ausführung bringt.

IV. Preis: Reinhold Kirsch, München, für die zur Ausstellung gebrachten, frisch erfundenen und reizvoll ausgeführten Arbeiten der Kleinkunst.

Ferner folgenden Ausstellern Ehrendiplome:

Belz A., Niederrad bei Frankfurt a. M.
Benecke, A. L., Berlin.
Birkenmeier, C., Karlsruhe.
Broeck, W. Joh. van, Köln.
Bühler, K., Offenburg.
Frey, G., Nürnberg.
Germann, J., Frankfurt a. M
Kaiser, J., Regensburg.
Kayser, F., Leipzig.
Köhler, H., Hannover.
Lang, F., Karlsruhe.
Leibold, H., Nürnberg.
Lotze, R., München.
Plattner & Lippelt, Berlin
Sipf, P., Frankfurt a. M.
Stubach, L., Karlsruhe.
Stumpf, G., München.
Teichmann, O., Naumburg a. S.
Wüstendörfer, M., München.

Das letzte Heft des laufenden Jahrgangs des Kunstgewerbeblattes wird einen illustrierten Bericht über die Ausstellung bringen.



Detail an einem Schrank. Lyon.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

†Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1887. Juli.
J. Heierli: Die Anfänge der Weberei.

Blätter für Kunstgewerbe. 5. Taf. 28—32.
Messkelch und Kännchen, entw. v. A. V. Barvitius, Prag. — Salontisch, entw. v. Fr. Michel, Wien. — Bronzealtarleuchter, entw. v. Ferstel, ausgef. v. D. Hollenbach, Wien. — Pianino von C. Hoffmann. — Schmiedeeisernes Gitter, entw. v. L. Tischler, ausgef. v. A. Milde. — Wohnzimmer, entw. v. H. Kirchmayr, München. — Text: H. Macht: Die Ökonomie des Kunstgewerbes. — J. Fowlar: Über die Verwitterung des Glases.

†Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich. VI. 2.
Das Kunstgewerbemuseum in Prag.

Formenschatz. 1887. 7.
Kanzel des Niccolo Pisano im Baptisterium zu Pisa, 1260. — Reliefﬁgur von Mino da Fiesole, 1481. — Titelumrahmung von G. Tory, 1536. — Wappen, Holzschnitt 1580. — Kanne, Kupferstich von P. da Caravaggio, um 1540. — Litzenstickerei, 17. Jahrh. — Taufbecken, Stein, Süddeutschland, 16. Jahrh. — Zinnplatten gravirt, Deutschland, 17. Jahrh. — G. M. Oppenort, Wanddekoration, um 1720. — Japan. Handzeichnung.

Gewerbehalle. 1887. 8.
Schmiedeeiserne Petroleumkrone und Balkongitter, entw. und ausgef. v. E. Puls, Berlin. — Bemalte Holzdecke aus San Michele al Cimitero in Venedig. — Schmuckgegenstände, entw. v. M. Vicari, Mainz. — Toilettentisch, entw. u. ausgef. v. F. C. Nillius, Mainz. — Grabmonument, entw. v. L. Theyer, Bozen. — Wandschränkchen und Truhe, entw. v. F. Genzmer, Saargemünd.—Zwei Stoffmuster, 17. Jahrh.

Kunst und Gewerbe. XXI. 7.
C. v. Fabriczy: Die Plaketten der Renaissance. — J. Stockbauer: Die französische Malerfamilie Germain. — Tafeln: Brunnen für Nürnberg, entw. v. F. Wanderer. — Plakette, spielende Kinder, Italien, 16. Jahrh.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 19. (Nr. 262.)
B. Bucher, Goldschmiedemarken in der kirchl. Ausstellung. — Th. Frimmel: Zur Kenntnis der gravirten Bronzeschüsseln des Mittelalters. — E. Chmelarz: Die deutschen Kleinmeister des 16. Jahrh.

†Repertorium für Kunstwissenschaft. X. Bd. 3. Heft.
Die Pala d'Oro. Aus dem Nachlasse R. von Eitelbergers.

Illustr. Schreiner-Zeitung. V. 3. Taf. 9—12.
Rahmenstudien II. — Schlafzimmermöbel, entw. von C. Sutter, Mainz. — Bauernstühle aus Hessen. — Schrank aus Rothenburg, 17. Jahrh.

Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München. 1887. Nr. 7 u. 8.
Gedenkfeier für Ferdinand v. Miller II. — R. Muther: Die Anfänge der Genre- und Landschaftsmalerei. — Tafeln: Reliquiar, entw. u. ausgef. v. W. Widemann, Frankfurt a/M. — Zwei Kaminthüren aus dem Pellerhaus in Nürnberg. — Kleiderschrank, entw. v. O. Fritzsche, München. — Silberarbeiten entw. u. ausgef. v. H. Rothmüller, München. — Gotische Thür im Schloss zu Meran. — Waagen, 17. Jahrh.

†Gazette des Beaux-Arts. 1887. August.
Gerspach: Les tapisseries coptes du musée des Gobelins. — E. Molinier: Exposition d'orfèvrerie à Tulle.

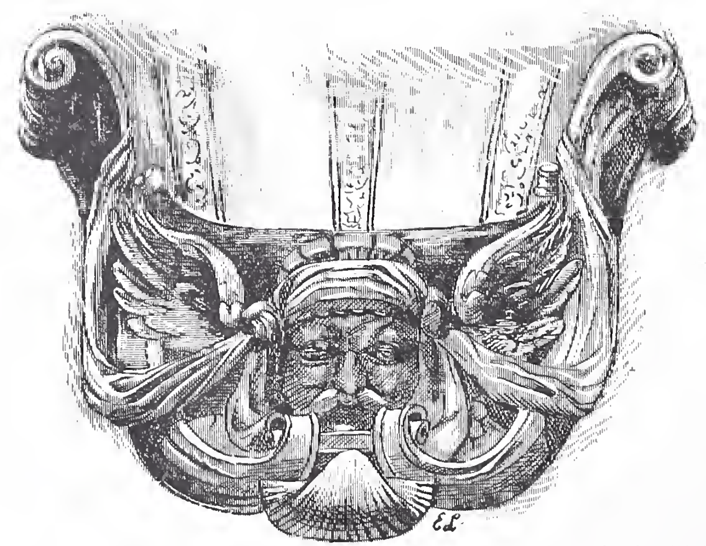
Revue des arts décoratifs. VIII. 1.
Chabal-Dussurgey: les écoles d'art décoratifs. — M. Lippmann: l'art dans l'armure et dans les armes I. — H. Bouillet: conférence sur la galvanoplastique.

Müvészi ipar. 1887. 3. (Ungarisch.)
N. Szmrecsányi: Die Festlichkeiten zu Florenz. — M. Herz: Arabische Ornamente. — E. v. Radisics: Die japanische Kunst. — St. Bekey: Ein ungarischer Töpfer, der um 1680 in London Porzellan erzeugt.

Berichtigungen.

Durch ein Versehen sind die Unterschriften der Abbildungen Nr. 4 u. 5 zu dem Aufsatz: „Die Ausstellung für kirchliche Kunst im österreich. Museum" in Unordnung geraten. Wir bitten dieselben folgendermaßen zu berichtigen:

Fig. 4. Monstranz, Silber vergoldet. 15. Jahrh. Privatbesitz. — Fig. 5. Monstranz, Silber vergoldet. Wiener Arbeit, 16. Jahrh. — Pfarre zu Ybbs.



Unterer Abschluß einer Büste Philipp II. von Leone Leoni. Orig. Alabaster in Madrid.



Die Konkurrenzausstellung deutscher Kunstschmiedearbeiten in Karlsruhe.

Von Franz Sales Meyer.

Mit Abbildungen.

Die Preisbewerbung für Arbeiten dekorativer Holzskulptur, welche der Mitteldeutsche Kunstgewerbeverein zu Frankfurt a/M. im Laufe des vorigen Jahres veranstaltet hat, ist für den Badischen Kunstgewerbeverein die Veranlassung geworden zu einem ähnlichen Vorgehen in Bezug auf die Kunstschmiedetechnik. Man ging hierbei in Karlsruhe wie in Frankfurt von der Ansicht aus, daß es zweckmäßiger sei, die ausgeführten Gegenstände zu prämiiren, als die Zeichnungen und Entwürfe, und daß die Interessen des Kunstgewerbes durch die Konzentrirung der Thätigkeit auf ein Spezialgebiet besser gefördert würden, als durch die Veranstaltung gewerblicher Schaustellungen allgemeineren Charakters. Es liegt ja sehr nahe, daß bei der Beschränkung auf ein speziales Feld die Übersicht und der Vergleich wesentlich erleichtert werden.

Während das Frankfurter Unternehmen einen internationalen Umfang hatte, richtete der Badische Kunstgewerbeverein sein Ausschreiben jedoch nur an die Kunstschlosser Deutschlands. Die zahlreich einlaufenden Anmeldungen machten es möglich, die programmgemäß vorgesehene Ausstellung der einkommenden Arbeiten zu einer eigentlichen Fachausstellung zu erweitern. Da die zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten der großherzogl. Orangerie genügenden Platz gewährten, so wurde beschlossen, moderne Schmiedeeisenarbeiten aus Privatbesitz mit in die Ausstellung aufzunehmen und derselben eine zweite Abteilung beizufügen, welche sich auf eine Darstellung der Schmiedeeisentechnik an der Hand besonders zu diesem Zwecke gefertigter Arbeitsstücke und auf eine graphische Gruppe erstreckt.

Die Ausstellung wurde am 17. Juli mit feierlichem Akt eröffnet, nachdem das Preisgericht sich seiner Aufgabe entledigt hatte; als Schlußtermin ist das Ende des September in Aussicht genommen.

An eine hübsch dekorirte Rotunde, welche als Empfangs- und Eintrittsraum dient, schließt sich die Längshalle mit den Ausstellungsobjekten an. Die eine Hälfte ist den ausgeführten Gegenständen, die andere dem graphischen Teil gewidmet.

Dieser letztere giebt zunächst einen geschichtlichen Überblick durch die Vorführung von einigen hundert Aufnahmen und Reproduktionen älterer Arbeiten, systematisch geordnet und den Zeitraum vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart umfassend. Eine weitere Unterabteilung erstreckt sich auf moderne Entwürfe. Photographien, Skizzen, polychrome Darstellungen, Detail- und Werkzeichnungen bilden das äußerst umfangreiche Material und gestatten an und für sich schon einen Einblick in die Art und Weise, in welcher die heutige Zeit das Schmiedeeisen behandelt, was noch um so interessanter erscheint, als zu vielen der Entwürfe auch die Ausführungen in der ersten Abteilung vorhanden sind. Schulen, Museen, Architekten urd Kunstgewerbetreibende aus allen Teilen Deutschlands haben bereitwilligst und in anerkennenswertester Weise dieses Material zur



Fig. 1. Ofenschirm von P. Markus in Berlin.

Verfügung gestellt. Weniger belangreich, aber der Vervollständigung wegen immerhin von Vorteil und Interesse, zeigt sich die Zusammenstellung der Litteratur der Schmiedeeisens, aufge-

legt durch eine Anzahl deutscher Kunst- und Verlagsbuchhandlungen.

Die Ausstellung zählt laut Katalog 103 Aussteller, darunter 56 Preisbewerber mit zusammen 234 Nummern, die jedoch eine weit größere Zahl von Einzelgegenständen repräsentiren. Unter den letzteren ist so ziemlich alles vertreten, was in Schmiedeeisen gemacht zu werden pflegt, allerdings auch einiges, was man besser nicht aus demselben macht: Thore und Thüren, Treppen- und Grabgeländer, Balkon- Thür- und Fenstergitter, Schlösser und Beschläge aller Art, Kandelaber, Leuchter, Laternen, Lampen und Ampeln, Kaminvorsätze und Ofenschirme, Blumentische, Garderobe- und Schirmständer, Lesepulte, Kreuze, Wirtshaus- und Firmenschilder, Wasserspeier, Photographie-, Bilder- und Spiegelrahmen, Schlüsselhalter, Glockenzüge, Kassetten, Uhren, Spiel-, Rauch- und Schreibgarnituren u. s. w., sowie eine Anzahl ornamentaler Details. Vom romanischen bis zum spezifisch modernen Stil haben alle zwischenliegenden Epochen die Vorbilder für den Formalismus abgegeben, in hervortretendem Maße allerdings die deutsche Renaissance, der Barockstil und das Rococo. Die äußere Ausstattung zeigt sich ebenfalls in der mannigfaltigsten Weise. Neben roh belassenen Arbeiten, die gerade so geblieben sind, wie sie das Feuer verlassen haben, erscheinen blanke und blau angelassene Gegenstände; neben dem Abbrennen in Öl, dem einfarbigen und polychromen Anstrich, haben die Verzinnung, Vergoldung ꝛc. die Schützerrolle gegen den Oxydprozeß übernehmen müssen; neben dem Schmiedeeisen sind auch andere Metalle, wie die Deltalegirung und das Kupfer, mit als Herstellungsmaterial verwendet.

Nachgenannte Städte und Ortschaften Deutschlands haben sich an der Preisbewerbung beteiligt: Baden-Baden, Berlin, Bruchsal, Dresden, Bad Elster, Frankfurt a/M., Freiburg, Fulda, Gengenbach, Gera, Hamburg, Hannover, Heidelberg, Heldburg, St. Johann, Kaiserslautern, Karlsruhe, Kassel, Leipzig, Mainz, Mannheim, Metz, München, Naumburg, Niederrad, Nürnberg, Offenburg, Regensburg, Schwetzingen und Zittau.

Im allgemeinen ist das Ausschreiben richtig verstanden worden. Nur wenige der Beschicker haben den Begriff der Kunstschmiedetechnik falsch aufgefaßt und Dinge gesandt, welche zwar eine gewisse Kunst für die Herstellung voraussetzen, aber keine künstlerische Form haben (Kombinatsschlösser, Präzisionswagen u. a.). Es ist auch nicht nötig geworden, anderweitige Zurückstellungen zu machen, da untermittelmäßige Ar-

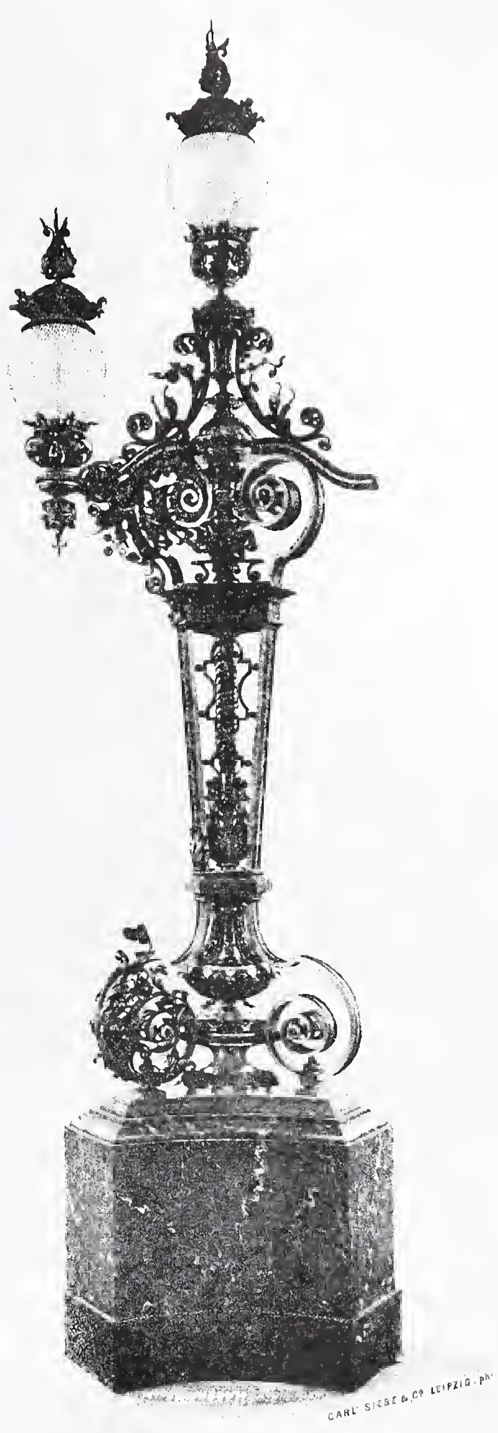


Fig. 2. Kandelaber von Schwickert jun. in Pforzheim.

beiten, jener Schrecken der Ausstellungsarrangeure, gar nicht eingegangen sind. Über ein Drittel sämtlicher Objekte sind derart, daß sie für die Publikation, von der später die Rede sein wird, vorgemerkt werden konnten.

Der Totaleindruck, den die wettbewerbenden Arbeiten hervorrufen, ist ein äußerst günstiger und erfreulicher. Er drängt die Überzeugung auf, daß allerorts die lebhaftesten Anstrengungen gemacht werden, ein beinahe verloren gegangenes Gebiet mit Erfolg zurückzuerobern, und er führt zu der noch weit wertvolleren Gewißheit, daß hinter dem guten Willen auch die Möglichkeit der Ausführung steht.

Wer diese Ausstellung durchmustert mit dem Gedanken an den nahezu unbegreiflichen Rückgang, welchem die Kunstschmiedetechnik in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts verfallen war, der wird billig über das Gebotene erstaunt sein. Wer sich der klassisch-nüchternen und harmlosen Leistungen jener Zeit erinnert, die infolge der weltgeschichtlichen Umwälzungen an Stelle der Bravourstücke des Rococo und des Louis XVI.-Stils getreten sind, der wird sich sagen müssen, daß dem rapiden Rückgang nunmehr ein beinahe ebenso gewaltiger Fortschritt gefolgt ist. Jene Zeiten, da der Eisenguß, der ja allerdings den Vorzug der Billigkeit hat, dem Schmiedeeisen eine wenig bestrittene Konkurrenz zu bereiten vermochte, sind offenbar vorüber; man hat begriffen, daß an das Schmiedeeisen in Bezug auf Bildsamkeit und Vielseitigkeit der Formgebung eben doch viel weitgehendere Anforderungen gestellt werden können, als an das Gußmaterial. Die durch die Formerei bedingte möglichste Umgehung von Unterschneidungen und die Schwierigkeit einer nachträglichen Bearbeitung der Gußhaut des Eisens sind so gewichtige, nachteilige Faktoren, mit denen der Eisenguß rechnen muß, daß er mit dem Schmiedeeisen auf kunstgewerblichem Gebiete überhaupt die Konkurrenz nie hätte aufnehmen können, wenn die Schmiedetechnik eben nicht vollständig am Einschlafen gewesen wäre. Das Verdienst, dieselbe wieder aufgeweckt zu haben, gebührt den Museen, Schulen und Kunstgewerbevereinen und — last not least — denjenigen unserer Schlossermeister, die selbst am Schmiedherd stehend, vorangegangen sind als Pioniere bei der Rückeroberung eines fast verlorenen Feldes. Dieser Fortschritt wäre ohne die politische Hebung der letzten Jahrzehnte allerdings nicht möglich gewesen, ebensowenig wie jener kolossale Rückgang ohne die französische Revolution und deren Folgen.



Fig. 3. Raute von Franz Brechenmacher in Frankfurt a. M.

Die Karlsruher Ausstellung führt zu der Überzeugung, daß heute all das wieder in Schmiedeeisen gemacht werden kann, was je ge-

macht wurde, wenn sich nur die Aufträge und Anlässe dazu finden. Im letzteren Punkte liegt aber offenbar die Schwierigkeit der Sache. Vergleicht man die Preisangaben des Katalogs und sieht von den wenigen Gegenständen ab, deren Herstellung Tausende von Mark erfordert, so rechnen die größeren Objekte doch alle nach Hunderten. Auch auf diesem Gebiete ist die kunstgewerbliche Handarbeit der fabrikmäßig hergestellten Ware gegenüber eben auf ganz erheblich höhere Preise angewiesen, und damit beschränkt sich der Absatz selbstredend auf enggesteckte Grenzen. Auf diese Stelle, an welcher der zur Hebung einzusetzende Hebel am wirksamsten einzugreifen vermag, muß immer und immer wieder hingewiesen werden. Mit der Anerkennung und Belobung ist dem Kunstschlosser viel weniger geholfen als mit der Zuführung von Aufträgen. Es ist ja auch nach dieser Hinsicht in den letzten Jahren viel geschehen. Unsere Architekten haben dafür gesorgt, daß am Äußeren und im Inneren opulenter Neubauten dem Schmiedeeisen wieder die Anwendung zu teil wird, die ihm mit Recht gebührt. Vieles bleibt jedoch noch zu thun übrig. Unsere modernen Kunstschmiede haben sich vielfach, offenbar durch die Erfahrung dazu getrieben, auf die Produktion kleiner, verhältnismäßig billiger Dinge geworfen. Ob aber dadurch der Schmiedetechnik das eigentlichste, ihr naturgemäß zukommende Anwendungsgebiet eröffnet wird, darüber ließe sich wohl streiten. Ich für meinen unmaßgeblichen Teil würde für diese kleineren Objekte, für die Schreib-, Rauch- und Spielgarnituren das weitaus hübschere und wirksamere und der Sache sich besser anpassende Deltametall bevorzugen. Für diese Ansicht spricht der eigene Reiz der wenigen aus diesem Material angefertigten Ausstellungsgegenstände.



Fig. 4. Ranke von Franz Brechenmacher in Frankfurt a. M.

Schmiedeeiserne Uhrgehäuse, Spiegelrahmen und Handtuchhalter werden stets etwas Bedenkliches haben, und besonders wenn sie blank gemacht sind. Wie soll man sie vor dem unerbittlichem Rost schützen? Man kann sie doch nicht alle paar Tage abreiben und einfetten. Vielfach erhalten diese Sachen einen wasserhellen Lacküberzug. Wenn dieser gründlich schützen soll, so muß er so dick aufgetragen werden, daß der entstehende Glanz dem guten Aussehen wieder zum Nachteil wird. Die Verzinnung, Vernickelung und Vergoldung schützen allerdings gründlich, aber wo bleibt der Charakter des Schmiedeeisens, und über und über blank kann man diese Metallisirungen auch unmöglich lassen. Da verbleibt denn noch das Abbrennen; das wird auch wohl die beste Behandlung sein, vorausgesetzt daß sie richtig angewendet ist und nicht eine klebrige, schmutz-

anhäufende und schmutzabgebende Schicht den Überzug bildet. Da verbleibt ferner der farbige Anstrich, der ja auch nicht zu verwerfen ist, wenn er mit Maß und Ziel auftritt. Der polychromen Behandlung scheint bis heute zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt zu werden. Wenigstens was die Ausstellung in dieser Art zeigt, ist keineswegs von Bedeutung. Diese Prozedur erfordert allerdings eine künstlerische Feinfühligkeit, die nicht jeder Schlosser und auch nicht jeder Anstreicher hat.

Daß auf der Konkurrenzausstellung viele Arbeiten roh belassen oder blank erschienen sind, hat übrigens seinen Grund darin, daß die Preisbewerber dieselben möglichst intakt und unverhüllt zur Beurteilung stellen wollten, was ja im vorliegenden Falle auch ganz richtig gewesen ist.



Fig. 5. Brustbild Sr. K. H. des Großherzogs von Baden in Eisen getrieben von Rud. Mayer in Karlsruhe.

Daß das Preisgericht mit dem Resultat der Wettbewerbung zufrieden war, dafür spricht der Umstand, daß dasselbe außer den vier programmgemäßen Geldpreisen an weitere 19 Aus-

steller Ehrendiplome als Auszeichnung verliehen hat. Es sind demnach von 56 Bewerbern 23, also nicht viel weniger als die Hälfte prämiirt worden. Die Auszeichnungen erfolgten zum Teil für „Gesamtleistung", teils für besonders namhaft gemachte Objekte.

Den ersten Preis erhielt Paul Markus in Berlin für Gesamtleistung unter Berücksichtigung der bewiesenen Tüchtigkeit und Vielseitigkeit in der Behandlung des Materials. Das Kunstgewerbeblatt bringt einen Kandelaber, ein Kreuz mit Christusbild aus Bronze, und einen Ofenschirm aus der reichhaltigen Kollektion des Ausstellers zur Illustration. (Fig. 1.)

Der zweite Preis wurde an Franz Brechenmacher in Frankfurt a/M. verliehen „für Ornamente, welche die meisterhafte Beherrschung der Schmiedetechnik darthun". Als Einzelgegenstände betrachtet, sind diese beiden ornamentalen Ranken das Beste, was die Ausstellung in Bezug auf geschmiedete Arbeit aufzuweisen hat. Sie zeigen eine Bravour der Technik, ein Anpassen der letzteren an das Material und ein künstlerisches Formgefühl, wie sie nur den routinirtesten Kunstschmieden des vorigen Jahrhunderts eigen waren. Das werden die beigegebenen Illustrationen klar machen, so weit dies durch die stark reduzirten Autotypiedrucke (vgl. Fig. 3 und 4) möglich ist.

Der dritte Preis wurde an Karl Schwickert junior in Pforzheim erteilt für einen Kandelaber in größtem Maßstabe, ausgeführt im Auftrage des Großherzog von Baden. Bei der Beurteilung dieses hervorragenden Objektes, das leider unfertig der Ausstellung einverleibt werden mußte, müssen die ungewöhnlichen Eisendimensionen mit in Betracht gezogen werden, welche die Arbeit wesentlich erschweren. (Vergleiche Fig. 2).

Für frisch erfundene und reizvoll ausgeführte Arbeiten der Kleinkunst erhielt Reinhold Kirsch in München den vierten Preis. Aus dessen Gesamtkollektion, zu welcher auch verschiedene hübsche Deltaausführungen gehören, ist in Fig. 6 eines der reichsten Beispiele, eine Wanduhr mit Schlagwerk zur Abbildung gebracht.

Es würde zu weit abführen, alle die Arbeiten der 19 mit Diplomen ausgezeichneten Bewerber einer Besprechung unterziehen zu wollen. Es möge genügen, darauf hinzuweisen, daß für Gesamtleistung außer Markus und Kirsch prämiirt wurden: A. L. Benecke in Berlin, G. Frey in Nürnberg, J. Germann in Frankfurt a/M., F. Lang und L. Stubach in Karlsruhe.



Fig. 6. Uhr, Schmiedeeisen, ausgeführt von Kirsch in München.

Von Einzelobjekten sei noch erwähnt das höchst originelle aus freier Hand geschmiedete Schlosserschild, welches A. Belz in Niederrad bei Frankfurt a/M. im mittelalterlichen Stile nach dem Entwurfe Linnemanns zum wieder-

holten Male angefertigt hat. Ferner ein Ofenschirm von K. Bühler in Offenburg, der mit zu den schönsten geschmiedeten Arbeiten der Ausstellung zählt, leider aber ein höchst harmloses Bild umrahmt; ein Dokumentenkasten in blanker Arbeit mit Applikaturen und geätzten Ornamenten von Ferd. Kayser in Leipzig; ein Rococogitter von R. Lotze in München und ein Gitterthor von Peter Sipf in Frankfurt a. M. (Fig. 7.) Mit hübschen Beschlägen sind vertreten J. W. van Broeck in Köln und Jak. Kaiser in Regensburg.

Von den außer Wettbewerbung stehenden Arbeiten ist der Kollektion des Schlossermeisters H. Hammer, der als Preisrichter thätig war, zugedenken (vergleiche die Illustration des nach dem Entwurf von Direktor Götz ausgeführten Ofenschirmes Fig. 8.); dann einer großen Standuhr, an welcher der letztgenannte Künstler die Verwendung von schmiedeeisernen Details am Mobiliar vorführt — einer Trompeteruhr mit dekorativer Bezugnahme auf Scheffels Trompeter von Säckingen — ferner einer ganz exquisiten Arbeit von Professor Rudolf Mayer. Der Ciseleur der Karlsruher Kunstgewerbeschule hat mit dem in Eisen getriebenen Reliefbild des Großherzogs Friedrich von Baden (Fig. 5.) gezeigt, was aus Schmiedeeisen alles gemacht werden kann, wenn es in die richtigen Hände kommt, und daß dessen Bildsamkeit hinter derjenigen der Edelmetalle kaum zurücksteht.

Fig. 7. Gitterthor von Peter Sipf in Frankfurt a. M.

Schließlich noch einige allgemeine Bemerkungen. Die Konkurrenzausstellung, oder richtiger gesagt diese Spezialausstellung der Kunstschmiedetechnik ist jedenfalls ein Erfolg, ein Erfolg für die deutsche Kunstschlosserei und ein Erfolg für den Badischen Kunstgewerbeverein. Der letztere wollte, indem er sie veranstaltet hat, kein pekuniäres Geschäft machen. Dazu sind auch gar keine Aussichten vorhanden. Denn so lehrreich und zweckentsprechend die Fachausstellungen für die Fachkreise sind, so wenig vermögen sie die breiten Schichten des allgemeinen Publikums anzuziehen, dem sie in ihrer Einseitigkeit nicht interessant genug erscheinen. Der Verein wird das Ziel, welches ihm vorschwebte, als erreicht erachten, wenn der ideale Zweck einigermaßen erfüllt wird. Dieser besteht aber darin, auf die Kunstschlosser der engern und weitern Heimat anregend einzuwirken und nebenbei, soweit dies möglich ist, auch in allgemeinern Kreisen den Sinn und die Gunst für das aufstrebende deutsche Kunsthandwerk zu wecken und zu fördern. Für die Fachkreise ist die Ausstellung gemacht; die Schlosser, die Architekten, die Lehrer gewerblicher Anstalten sind direkt beteiligt; wer aus diesen Kreisen es irgend machen kann, der dürfte



Fig. 8. Ofenschirm, entworfen von Professor H. Götz, ausgeführt von H. Hammer.

den Besuch unbedingt nicht versäumen. Das Semper aliquid haeret gilt für jeden, der nicht ausgelernt hat; und wer hätte es?

Um dem Unternehmen ein dauerndes Andenken zu sichern, werden die hervorragendsten Arbeiten, etwa der dritte Teil der ausgeführten Schaustücke, photographisch aufgenommen und in einem speziellen, im Buchhandel erscheinenden Lichtdruckwerke veröffentlicht werden. Nach den ersten Drucken dieser Publikation — aus der Hof-Kunstanstalt für Lichtdruck von J. Schober in Karlsruhe — sind die diesen Zeilen beigegebenen Illustrationen in wesentlich verkleinerten Autotypien hergestellt.

Möge nicht nur diese Publikation den Schluß der Ausstellung überdauern; mögen auch die vielseitige Anregung, das lehrreiche Bild, und die anderweitigen Vorteile derselben von nachhaltiger Wirkung sein. Möge sie im Verein mit dem Frankfurter Vorgehen vom vorigen Jahre die Veranlassung werden für andere Vereine und Korporationen zur Veranstaltung ähnlicher Spezialausstellungen für andere Einzelgebiete unseres Kunsthandwerks.

Getrennt marschiren und vereint schlagen, das sei die Losung des deutschen Kunstgewerbes im Kampf um seine Stellung von ehedem!

Aus den sächsischen Archiven.

Von Cornelius Gurlitt.

III.

Goldschmiede des 16. Jahrhunderts am sächsischen Hofe.

(Schluß.)

Schon im folgenden Jahre begannen neue Verhandlungen des Kurfürsten mit Wessel. Der Kurfürst hatte beschlossen seinem in der Schlacht bei Sievershausen gefallenen Bruder Moritz im Dome zu Freiberg ein Denkmal zu errichten. Die hierauf bezüglichen Akten sind größtenteils in einem Aufsatze von Dr. Julius Schmidt (Archiv für sächs. Geschichte. Band XI) wiedergegeben. Aus meinen Aktenauszügen entnehme ich folgendes: Wessel trat 1559 zunächst mit dem Kammersekretär Hans Jenitz in Briefwechsel, um mit diesem den Preis und den Zeitpunkt der Ablieferung für das Denkmal festzusetzen. Der Kurfürst forderte es in Jahresfrist nach dem eingesendeten „Muster" fertig gestellt zu sehen und wünschte die Verwendung von weißem, rotem, schwarzem und grünem Marmor. Die auf 12 Tafeln anzubringenden Inschriften sollen Wessel überschickt werden. Als Preis wurden 2800 Thaler festgesetzt, Vorschüsse jedoch abgelehnt. Der Bote, welcher am 27. Mai 1559 an Wessel abging, erhielt 6 Thaler für ein kleines Konterfei mit. (Kop. 300, Fol. 71). Ein weiterer Brief vom 9. Okt. 1559 giebt genauere Aufschlüsse über die Absichten des Kurfürsten, der beschlossen hatte „ein herrlich stadtlich monnument" zu setzen, und es für schimpflich erklärt, daß dasselbe noch nicht fertig sei. Wir können hier auf die Ausbildung der bildhauerischen Arbeiten betreffende Nachrichten verzichten. Wir erfahren, daß das Modell von den welschen Malern gezeichnet war — es sind die Schüler Moretto's, die Brüder de Thola und Francesco Ricchini gemeint —, daß es der Tischler — Georg Fleischer — verbessert habe, daß dies Modell „nach dem kleinen Maßstab im Jungen" geschnitzt worden sei, um es in Messing zu gießen, „welches muster oder Visirung weit vber 300 Fl. gestanden". Der Guß des Denkmals aber in Kupfer oder Speise würde „etzliche viele tausent gulden" gekostet haben. Daher habe Wessel vorgeschlagen, es in Marmor auszuführen, und deshalb sei ihm das Muster nach Lübeck mitgegeben worden, um sich in Antwerpen zu erkundigen, was die Bildhauer für die Anfertigung verlangen würden. Wessel erhielt 800 Fl. Vorschuß. Der Kurfürst verbat ihm noch mehr auszuzahlen, ehe das Denkmal gesetzt sei. Sollte dies aber nicht geschehen, so habe er „den rap-

pen, wie man saget, noch im stall", er werde schon wissen sein Geld wieder zu bekommen. An Wessel solle man eine „wahrhafftig Kontrafaktur" des Kurfürsten Moritz in schwarzer Rüstung, wie solche beim „Fürstenmaler" — Krell — in Leipzig zu haben sei, senden, ebenso den Wortlaut der Inschriften, die Melanchthon feststellen solle (Kop. 300, Fol. 134). Am 14. Jan. 1560 bestätigte Wessel aus Lübeck den Empfang der 800 Fl.; Doktor Franz Kramm in Leipzig hatte die „Umschriften" noch nicht gesendet. Für die Stellung des Goldschmiedes ist es bezeichnend, daß dieser den Kurfürsten zu der am 18. Febr. 1560 stattfindenden Hochzeit seiner Tochter mit dem Münzwächter in Lübeck einladet und daß der Kurfürst am 5. Febr. alles Ernstes seinen gnädigen Dank hierfür und zugleich sein Bedauern ausspricht, nicht nach Lübeck kommen zu können (Fol. 164). Zugleich erhält aber Kramm den Auftrag, die Inschriften an Wessel zu senden, zu deren Abfassung auch Cammerarius hinzugezogen wird. Am 9. Mai 1560 erhielt Wessel gegen Gutsagen vermögender Kaufleute weitere 1000 Fl. Er war nach Dresden gekommen und brachte zwei bestellte Instrumente und ein Trinkgeschirr, „welcheß wie ein Roß gemacht" mit (Fol. 246). Bald darauf beginnt der Bau in Freiberg. Ich verweise auf die Besprechung desselben bei Dr. Steche, Darstellung der Bau- u. Kunstdenkmäler Sachsens, Heft III.

Am 15. Jan. 1563 wurde Wessel der Befehl erteilt, nach Torgau zu kommen, um die Rechnung für das Denkmal festzustellen (Kop. 321, Fol. 10), am 21. Febr. wurde dieser Befehl erneuert (Fol. 27). Am 5. Mai 1563 schrieb der Kurfürst an den Rat zu Lübeck, er solle Wessel mit dem Muster des Monuments nach Torgau schicken, da er den niederländischen Bildhauer Antonius von Zerun noch nicht bezahlt habe, auch August an seiner „zusammengeflickten rechnung keineswegs ersettigt" sei. Wie die Sache geregelt wurde, darüber fehlen mir weitere Nachrichten. Wir erfahren aus dem letzten Schreiben (Fol. 77), daß Wessel auch sonst Silbersachen für August gearbeitet habe.

Wimmer, Joachim, Goldschmied und Gießer zu Dresden, wurde am 20. August 1555 als Hofgoldschmied bestallt und erhielt jährlich 50 Fl., Kleidung, Herberge und besondere Entlohnung für gelieferte Arbeit (Kop. 222, Fol. 26); 1556 wurde die Bestallung erneuert (Fol. 125) mit einer Gehaltszulage von 50 Fl. Am 29. Jan. 1568 erhielt er reichliche Geschenke an Naturalien (Kop. 343, Fol. 222), 1577 wird sein Haus an der Stechbahn erwähnt und erhielt er abermals Geschenke (Kop. 433, Fol. 20 und 167).

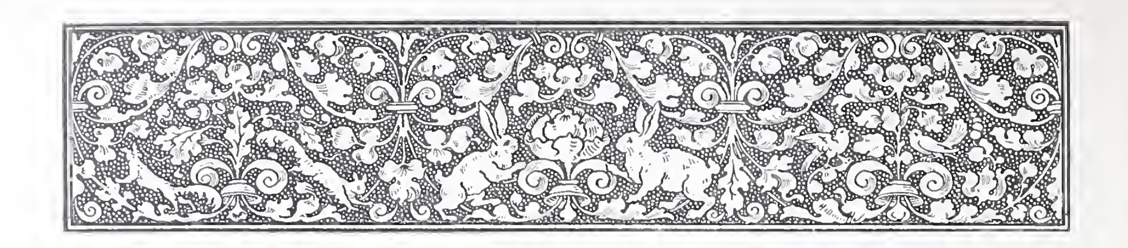
Wolf, Urban, Goldschmied zu Nürnberg, erhielt am 6. Jan. 1590 59 Fl. für ein „wurtzbüchßlein von perlemutter mit sylber beschlagenn vnd verguldet" (Inv. 1541—1662, Loc. 8694). Das königl. Grüne Gewölbe besitzt mehrere mit dem Zeichen UW versehene Gegenstände, eine Scheuer aus Perlmutter mit vergoldeter Silberfassung (Kaminzimmer Nr. 154), eine Kanne in Gestalt eines Löwen (Silberzimmer Nr. 10), ein Trinkgeschirr in Gestalt eines Elefanten (ebend. Nr. 120). Diese Arbeiten tragen die Nürnberger Beschau. Es dürften dieselben wohl die Werke Urban Wolfs sein, wenngleich das in den Akten genannte Stück sich nicht darunter befindet. Dagegen könnte vielleicht die „Apotheke" im Kaminzimmer Nr. 172 unter dem Wurzbüchslein gemeint sein.

Wolff, Peter, Goldschmied in Berlin, erhielt am 26. August 1588 377 Fl. für zwei Ketten, welche der Kurfürstin von Brandenburg aufs Sechswochenbett bei ihrer Niederkunft mit der Herzogin Elisabeth gelegt worden (Inv. 1541—1662, Loc. 8694).

Zander, Merten, Goldschmied aus Berlin, machte nach einem Schreiben vom 1. März 1569 als Geselle Schulden in Dresden (Kop. 356[a], Fol. 93).

Zeller, Ambrosio, Juwelier zu Mailand, verkaufte am 24. Dez. 1586 an Kurfürst Christian 8 Dutzend goldene Knöpfe (Invent. 1541—1662, Loc. 8694).

Zwillingk, Claudius, Hofkramer und Steinschneider zu Prag, erhielt am 21. Febr. 1587 114 Fl. für böhmische Granaten (Invent 1541—1662, Loc. 8694).



Deutsche Elfenbeinskulpturen des frühen Mittelalters.

Von Friedrich Schneider.

Mit zwei Abbildungen.

Der Nachweis, daß die deutsche Kunst des 10. Jahrhunderts im Anschluß an die Ausgänge der klassischen und der altchristlichen Kunst auf italischem Boden stetig sich fortgebildet hat, ist zwar auf genügende Zeugnisse gegründet, um bereits unanfechtbar dazustehen; allein der Kreis der in Frage kommenden Denkmale ist immerhin sehr beschränkt, so daß jeder Zuwachs als erwünschte Verstärkung des Beweises erscheint. Der Wert neuer Zeugnisse bemißt sich dabei nicht bloß nach deren innerem Kunstgehalte, sondern, abgesehen davon, nach der Beziehung zu ihren Ausgängen wie nach den Anschlüssen nach vorwärts. Bestimmt einerseits das Überwiegen klassischer Erinnerungen die Bedeutung des Falles, so sind anderseits die Vorboten neuer Empfindungen nicht minder wichtig, ja sie können, trotz tief stehender Kunstfertigkeit, dem Gegenstand vor einer äußerlichen, schulmäßigen Leistung höheren Wert sichern. Läßt sich endlich der Ursprung eines solchen Kunstwerks sicher nachweisen, und führt er an die Stätte alter Kultur und Kunstpflege, so gewinnt das Werk selbst nicht nur an Belichtung, sondern gliedert sich unter Umständen verwandten Erscheinungen ein und vervollständigt die Gliederreihe der Kette.

I.

Unter diesen Gesichtspunkten darf eine Elfenbeinskulptur Anspruch auf Beachtung erheben, die aus der ehemaligen Benediktiner-Abtei Mettlach an der Saar stammend, über die Aufhebung des Klosters an Ort und Stelle sich erhalten hat und im Besitz des Herrn Geheimen Kommerzienrates Eugen Boch daselbst sich befindet. Erst im Frühsommer 1886 brachte ein glücklicher Zufall während meiner Anwesenheit daselbst das Stück wieder zu Tage: aus älterer Zeit bewahrte man Erinnerungen daran, auch unter welchen Umständen[1]) es überhaupt am Platze sich erhalten hatte und in Eigentum der Familie Boch übergegangen war; Jahrzehnte aber hatte niemand den Gegenstand gesehen, so daß nur auf diese Weise erklärlich ist, wie Kunstfreunde und Kenner, die so häufig in dem gastlichen Hause verkehren, nicht längst schon das Stück in entsprechendes Licht gesetzt haben. Die Abtei Mettlach[2]) führt ihren Ursprung auf eine legendare Gründung durch Lutwin, einen fränkischen Großen, gegen Ausgang des 7. Jahrhunderts zurück und wurde, angeblich mit dem Tode des Stifters (713), dem heiligen Petrus bezw. der Kirche von Trier übergeben.[3]) Der Apostelfürst war wohl vordem schon Schutzheiliger des Klosters und seiner Hauptkirche. Über Kirche und Altarstiftungen zu seiner Ehre liegen aus der Frühzeit verschiedene Nachrichten vor. In der Mitte des 10. Jahrhunderts ward ihm neuerdings eine Altarstiftung mit metrischer Inschrift[4]) daselbst gewidmet, und in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erfolgte über der Basilika des heil. Petrus die Vollendung eines Turmbaues.[5]) Dieser dem Apostelfürsten geweihte Kirchenbau hatte sich bis zur Aufhebung

1) In einer Rauchkammer, die während der Kriegsstürme als Bergeort gedient hatte, wurde das Stück von einem alten Bediensteten des Hauses, dessen Name noch bekannt ist, nach dem Besitzwechsel der Klostergebäude aufgefunden.

2) Vgl. J. C. Lager, Urkundl. Gesch. d. Abtei Mettlach. Trier 1875. S. 1 ff.

3) Ebendas. S. 13. 4) Ebendas. S. 23.

5) Ebendas. S. 27.

des Klosters erhalten. Daß der Bau sehr alte Teile begriff und ursprünglich mit großer Kostbarkeit ausgestattet war, geht daraus hervor, daß beim Abbruch zwei mächtige Säulen [1]) von verde antico in die Pfeiler des Triumphbogens vermauert vorgefunden wurden, die dann ihre Ausstellung in den unteren Gängen des einstigen Abteigebäudes fanden. Daß Abtei und Hauptkirche derselben, [2]) wie erwiesen, von Anfang unter der Anrufung des Apostels Petrus standen, ist für unsere Elfenbeinskulptur von nicht zu verkennender Bedeutung. Aus dem Leben des Klosters sei noch bemerkt, daß mit der Einsetzung eines selbständigen Abtes um die Mitte des 10. Jahrhunderts ein frischer Geist einzog. Der von dem Erzbischof Rotbert von Trier berufene Abt Ratwich (941—975) kam aus dem gelehrten Kloster Inden (Corneli-Münster) und wandte der Pflege der Wissenschaft besondere Aufmerksamkeit zu; auch ließ er Handschriften abschreiben und erwarb, was besonders gemeldet wird, auch durch Neuanschaffung wertvolle Bücher. [3]) Den hochberühmten Abt Gerbert, [4]) nachmals Papst Silvester II. († 1003), finden wir in mehrfacher Beziehung zu Mettlach und seinen gelehrten Insassen, unter denen ein als Grammatiker, Geograph, Dichter und Musiker ausgezeichneter Mönch Remigius [5]) zur selben Zeit weitverbreiteten Ruhm besaß. Das etwa mag den Kreis einigermaßen bestimmen, aus welchem das alte Kunstwerk uns entgegentritt.

Unsere Tafel besteht aus einem nur wenig in der Längenachse auswärts gebogenen Stück Elfenbein von etwa 0,006 m mittlerer Dicke, in der Länge mißt es 0,23 m nach Wegfall des oberen Falzes, der etwa 0,007 m mochte betragen haben; die volle Breite mit Einrechnung der beiden Falze beträgt 0,107 m. Das Elfenbein ist leicht gebräunt, die rückwärtige Kernseite ziemlich dunkel; geschwärzte Haarrisse durchziehen der Faser entlang das Stück. Durch die linke Seite der Figur geht ein gewaltsamer Bruch. An dem Falz der Seite zur Rechten ist die obere Hälfte weggebrochen; an der linken Seite sind unten kleine Beschädigungen, während der Falz an der oberen Seite offenbar seit langer Zeit ganz entfernt und der Abschnitt mit der Feile ziemlich sorgfältig geglättet worden ist. Nach der Beschaffenheit und Farbe des Elfenbeins dürfte derselbe, im Gegensatz zu dem lichten Guinea-Elfenbein und den kunstmäßig gebleichten Stücken, indischen Ursprungs und ohne weitere Nachhilfe ganz im Naturzustande geblieben sein.

Ein um die Bildfläche herum geführter Falz wiederholt sich gleicher Weise auf der Rückseite und beweist durch die zahlreichen Nagelspuren, daß die Tafel sorgfältig in einer Umrahmung befestigt war. Neben den größeren Bohrlöchern sind noch kleinere sichtbar, die zu zwei und zwei sich auf jeder Seite wiederholt zu haben scheinen. Nach Farbe und Abglättung in Folge des Gebrauchs unterscheiden die Flächen des Falzes sich nicht von den übrigen Teilen, so daß, auch im Hinblick auf den erwähnten oberen Abschnitt, das Stück seit sehr langer Zeit aus seiner einstigen Umrahmung losgetrennt sein muß; ein über dem Haupte roh eingefügtes Bohrloch zeigt, daß die Tafel in der Folge dann frei aufgehängt war. Ursprünglich bildete sie jedenfalls den wertvollen Bestandteil eines kostbaren kirchlichen Gerätes, während später besten Falles eine alte Erinnerung daran sich knüpfte und nur die Schonung des Hergebrachten sie vor völligem Untergange bewahrte.

Die Frage nach der ursprünglichen Bestimmung des vorliegenden Stückes läßt sich unmittelbar nicht beantworten, sondern nur bis zu einem gewissen Grade wahrscheinlich machen. Daß der Gegenstand als Einlage in einem Rahmen und Deckel diente, steht außer Zweifel. Die längliche Form läßt an die Verwendung bei einem Bucheinband kaum denken, weil die Handschriften des frühen Mittelalters durchweg breitere Maßverhältnisse haben. Dagegen schließt sich unser Stück vielmehr den Abmessungen der Diptychen an. Liegt gleichwohl nur eine Tafel vor, so kann darin noch kein Gegenbeweis gefunden werden, indem nicht ausgeschlossen ist, daß zu dieser Tafel noch eine zweite, in der

1) Vgl. Lager, a. a. O. S. 223.

2) Daß früh schon in Mettlach auch ein der heil. Jungfrau gewidmetes Heiligtum erwähnt wird, worin Lutwin bestattet wurde, berührt die Petrus-Basilika nicht. Vgl. Lager, a. a. O. S. 10 u. 217.

3) Ebendas. S. 29. 4) Ebendas. S. 29 ff.

5) Ebendas. S. 30 ff. Remigius hatte für die Schule zu Mettlach vom Abt Gerbert eine Erd- und Himmelskugel erbeten, in deren Anfertigung letzterer anerkanntes Geschick besaß. Gelegentlich der Herstellung erfahren wir, daß die Kugel sorgfältig geglättet und mit Pferdeleder überzogen ward; in Zeichnung und Farbe geschah der Eintrag der Erdteile und der Himmelskörper, a. a. O S. 34.

gleichen Weise ausgestattete gehörte, oder daß die Einrichtung derart war, daß einfachere Tafeln, zwei oder mehrere an der Zahl, sich derart übereinanderlegten, daß jene mit der Elfenbeinskulptur die Schauseite bildete. Eben der Umstand, daß unsere Tafel in einem besonderen, wohl starken Rahmen eingelassen war, läßt fast auf eine derartige Einrichtung schließen, während bei den Diptychen im strengen Wortsinn durchweg Mittelfüllung samt Rahmen aus derselben Elfenbeintafel herausgearbeitet ist. Eine Verwendung in diesem Sinn ist sicher bis ins 11. Jahrhundert einzuräumen, so daß unter diesen Gesichtspunkten unsere Tafel einem Wohlthäter- und Stifter-Verzeichnisse nach Art der Diptychen am ehesten angehört haben dürfte.

Die Darstellung selbst zeigt unzweifelhaft das Bild des Apostels Petrus. Das Buch, welches die Linke umschließt, ist zwar nicht ein dem Apostelfürsten ausschließlich zustehendes Abzeichen;[1] allein es kann wohl kaum gegen die ausgesprochene Annahme geltend gemacht werden, da die Behandlung des Kopfes das Bild Petri so sicher anzeigt und das Buch, wie es den Aposteln überhaupt eignet, hier mit dem Inbegriff des Glaubens und der Lehrauktorität des Oberhauptes der Glaubensboten sehr wohl sich vereinigt. Der Kopf seinerseits mit dem spärlich behaarten Scheitel, zu dem der üppige Bartwuchs in schroffem und beabsichtigtem Gegensatze steht, schließt sich an die überlieferte Petrus-Erscheinung entschieden an. Die Bewegung der rechten Hand[2]) ist im Sinne der Antiken als Begleitung der Rede zu fassen und keineswegs nach dem späteren kirchlichen Gebrauch als Geberde des Segnens zu deuten. In der Gewandung ist der antike Brauch, ohne jede Zuthat, festgehalten; ebenso folgen die Sandalen, auch in der Art ihrer Befestigung, der Gewohnheit des antiken Lebens. An griechischen Elfenbeinskulpturen ist die Befestigung der Sohlen eine andere, indem von dem Reihen herab Binden gabelförmig sich teilen und eine Verbindung des Fußes bei den Zehen vermissen lassen.[1]) Die Vorhänge[2]) zu Seiten der Figur gehen gleichfalls auf antiken Brauch zurück und sind hier wie bei malerischen Darstellungen aus dem Nachleben der Antiken und im Sinn eines Ehrenvorzugs zu erklären. Flüchtige Andeutungen von Streifen, Punkten und Fransen weisen auf verzierendes Beiwerk in den stofflichen Vorbildern hin. Wie einfach die Ausstattung des Bildwerkes auch sein mag, so knüpft sich besonderes Interesse an die Thatsache, daß die antike Tracht hier ohne jede fremde Zuthat erscheint und keinerlei Weiterbildung im Sinn byzantinischer Hof- und Modetracht verrät.

In der technischen Behandlungsweise zeigt das Stück seinen Verfertiger außer Berührung mit schulmäßiger Bearbeitung des Elfenbeins. Die feinen, dichtgelegten Falten so mancher Werke des Frühmittelalters, wie sie gerade vermöge der Dichtigkeit und Geschmeidigkeit des Elfenbeins nur in diesem Stoffe sich herstellen lassen, fehlen: der unbefangene Künstler hatte noch keine Ahnung, welche Vorteile das Elfenbein einer angemessenen Durchbildung bot; er schnitt seine Darstellung schlicht und ohne besondere Rücksicht auf die Bedingnisse seines edlen, bildsamen Stoffes. Die Rundung des Körpers ist ungenügend erfaßt und ungleich zum Ausdruck gebracht. Die faltigen Lagen des Stofflichen werden ohne leitenden Gedanken behandelt, stellenweise nur durch flache Einschnitte gekennzeichnet. Wie unser Künstler plastische Schulung nicht besaß, standen ihm auch Vorbilder der Gattung nicht zu Gebote. Zumeist sind die Diptychen von architektonischer Umrahmung umschlossen, während die Miniaturen stoffliche Behänge zur seitlichen Abgrenzung mit Vorliebe verwenden. Gerade diese Eigentümlichkeit, der wir an unserer Tafel begegnen, in Verbindung mit dem oben erwähnten Mangel an plastischem Gefühl legt die Vermutung nahe, daß in unserem Fall, wie mehrfach erwiesen, die plastische Arbeit auf Grund zeichnerischer Vorlagen zustande gekommen.[3]) Offenbar ging man dabei der Versuchung aus dem Wege, in der Darstellung irgend etwas zu ändern, von

1) Kraus, Real-Encyklopädie d. kirchl. Altert. II, S. 607 ff. Übrigens erscheinen die Attribute regelmäßig erst seit dem 13. Jahrh.

2) Kraus, a. a. O., I, S. 601. — Beissel, Bilder d. Hdschr. d. Kais. Otto im Münster z. Aachen. S. 69. — Otte, Handbuch d. kirchl. Kunst-Archäol. 5. Aufl. I, S. 467.

1) Vgl. Lindenschmit, Altert. der meroving. Zeit I, S. 345 ff.

2) Vgl. Kraus, a. a. O. II, S. 931 s. v. Velum.

3) Vgl. A. Springer, Bilder. 2. Aufl. I, S. 93, 127 u. 142.

den überlieferten Formen abzugehen und etwa in der Tracht die Gewänder der Zeitgenossen an Stelle der älteren Bekleidungsweise zu setzen. In diesem Punkt, wie namentlich hinsichtlich der ausgezeichneten Körperteile, weicht unsere Tafel von den oft so formvollendeten Leistungen der byzantinischen Kunst erheblich ab. Ist doch in unserem Falle alles unförmlich groß und erschreckend derb geraten. Mit den Ohren wußte unser Bildschnitzer besonders schlecht sich abzufinden; Mund und Nase zeigen vollends den Barbaren. Alles dies weist übrigens aufs bestimmteste dahin, wo der Ursprung unseres Werkes nicht zu suchen ist. Griechische oder auch italisch-ravennatische Schulung haben auf seine Gestaltung durchaus nicht eingewirkt. Nur unvollkommene Führung macht sich überhaupt geltend; daß dieselbe in malerischen Vorbildern aus viel älterer Zeit bestand, ist bereits angedeutet worden. Im ganzen ließ der Verfertiger seiner Empfindung und Vorstellung freien Lauf: eine unternehmende, kaum geschulte Kraft hat daran sich versucht und recht ein Zeugnis für die Sinnesart der Zeit und der Zeitgenossen darin niedergelegt. So ist denn unser Petrus rauh und urwüchsig gestaltet, wie es die schlichten Mönche der waldversunkenen Einsamkeit an der Saar einst selber gewesen. Dabei schreitet er frei aus und kehrt das Angesicht offen und sprechend dem Beschauer zu. Bewegung und Leben durchzieht das anspruchslose Gebilde: ein geradezu wohlthuender Zug gegenüber all jenen grämlichen, verkümmerten Gestalten, jenen öden geistlosen Schattenbildern, wie sie aus der absterbenden antiken Kunstwelt uns in der Mehrzahl der Elfenbeinskulpturen entgegenblicken.

Für die Bestimmung der in Rede stehenden Tafel war es mir von Wert, das Urteil berufener Zeugen zu gewinnen. Schon gleich nach der Auffindung hatte Professor Dr. A. Springer in Leipzig die Güte, auf Grund eines Gipsabgusses, sich über das Stück gegen mich zu äußern. Indem er meiner Bestimmung auf dessen deutschen Ursprung aus der Spätzeit der Karolinger beipflichtete, fügte er die abweichenden Merkmale byzantinischer Erzeugnisse bei, wonach in erster Linie bei diesen die Haartracht ins Gewicht fällt. An die Stelle der antiken Lockung tritt eine Perücke: das Haar bildet förmlich eine Wölbung, über der Stirne wird es dagegen gerade abgeschnitten. Bei der Gewandung bewahren die byzantinischen Werke bis zum 11. Jahrhundert, wo der Einfluß der Emailkunst sichtbar wird, in den Falten ein plastisches Gepräge; sie sind immer richtig gezeichnet und bleiben dabei rund, so daß man sieht, es hat an einer plastischen Tradition nicht gefehlt. Dieselbe zeigt sich auch in den Ausgängen der Gewänder, die hier ruhig, einfach herabfließend endigen, während sie im Abendlande in kurzen Wellenlinien auslaufen. Für späten Einfluß byzantinischer und auch ravennatischer Vorbilder ist eine große leere Rundung mitten auf dem Bauch sehr bezeichnend, um die sich wirbelartige Falten legen.

Alle diese für byzantinische Elfenbeinskulpturen maßgebenden Eigenschaften finden sich im vorliegenden Falle nicht.

In einer neuerlichen Äußerung spricht sich Professor Springer näher über Alter und Charakteristik der Tafel aus. Auf meinen Hinweis, daß die aufblühenden Verhältnisse von Mettlach um die Mitte des 10. Jahrhunderts eine wohl geeignete Anknüpfung für die Altersbestimmung unseres Stückes bieten dürften, während von seiten meines alten, verehrten Freundes Charles de Linas eine viel weiter zurückliegende Zeit dafür war angenommen worden, entscheidet Springer dahin, daß das Ende des 9. Jahrhunderts den Ausgangspunkt in der Frage bedeute. Eine frühere Entstehung könne dem Relief nicht wohl zugeschrieben werden, während es immerhin auch einige Jahrzehnte später könnte entstanden sein; das hänge eben von besonderen Umständen ab, wie weit die Kunst an dem Orte, in der Landschaft, wo das Werk geschaffen wurde, bereits entwickelt war. Nun gehören die Trierschen Lande, denen das Stück entstammt, allerdings einem hochentwickelten Kulturgebiete an. Allein die verwüstenden Einfälle der Normannen und vieljährige Kriege hatten zu jener Zeit die Hauptstadt [1]) wie das ganze Land aufs schwerste geschädigt; Lebensthätigkeit und Baulust kehrte im Kloster zu Mettlach selbst erst unter Abt Ratwich [2]) 941 wieder ein. Wo selbst die Metropole völlig verarmt und verwüstet uns geschildert wird, kann von fortgesetzter Kunstübung daselbst gewiß nicht

---

1) Vgl. Kraus, Cod. Egberti, S. 5. Über die Schicksale von Mettlach während der Normannen-Züge vgl. Lager, a. a. O. S. 17.

2) Lager, a. a. O. S. 22 u. 24.

die Rede sein. Unter diesen Umständen wäre es am ehesten denkbar, daß unser Werk gerade in jener Zeit entstanden, wo nach zeitweiligem Abbruch älterer Kunstübung mit dem Wiederbeginn geordneter Verhältnisse neue Schaffensfreudigkeit in die kirchlichen Kreise und insbesondere in den Bering der Lutwinus-Stätte an der Saar eingezogen war. So etwa wäre die derbe, fast kunstlose Ausdrucksweise in unserer Elfenbeintafel erklärlich.

Professor Springer findet sich bei der Alters- und Stilbestimmung des Mettlacher Petrus seinerseits durch folgende Gesichtspunkte geleitet: Es sind nur ganz allgemeine Anklänge an die antik-altchristliche Zeit darin wahrnehmbar, am stärksten in der Art und Weise, wie die Gewandfalten disponirt sind, an dem einen Beine in freiem Spiel herabfallend, an dem anderen, dem Standbein so, daß die Form des Beines durchscheint. Die zurückgeschlagenen Vorhänge, offenbar in Ringen hängend gedacht, sind gleichfalls altrömischen Darstellungen entlehnt, liefern aber, da sie bis zum 11. Jahrhundert [und in Miniaturen noch weit länger] vorkommen, keine Hilfe zur Zeitbestimmung.


Abendmahl und Fußwaschung. Elfenbeinschnitzerei, Ende des 10. Jahrhunderts.

Neben den altchristlichen Anklängen macht sich aber ferner ein selbständiges Vorgehen in den Maßen, in der Haltung und Bewegung der Figur bemerkbar. Die untersetzte Gestalt deutet darauf hin, daß der Künstler sich bemühte, die Eindrücke der unmittelbaren Naturumgebung wiederzugeben; auch die übertriebene Bewegung des quergestellten Beines weist auf das Streben nach lebendiger Wahrheit. Nicht zu vergessen sind auch die sorgfältig berücksichtigten Nägel an Händen und Füßen. Die Hand des Künstlers kann seinem Natursinn nicht folgen: die Ohren sind zu hoch gestellt, das Haupthaar nur durch leichte Einkerbungen markirt, der Bart ungesucht in Büschel geteilt. Auch die großen Hände und Füße zeigen das unausgeglichene Gefühl für Proportion neben Neigung zum Naturalismus. Die Einzelheiten der Falten, die kleinen ausgeschabten Flächen lassen vermuten, daß der Künstler Miniaturen gesehen hatte, wo durch aufgetragene Lichter die Modellirung der Gewänder erzielt wird. Diese Lichter wollte er nachahmen.

Ch. de Linas hatte mir die Ansicht geäußert, daß das Stück eine Nachahmung älterer Elfenbein-Vorlagen sei, und die Entstehung an das Ende des 7. Jahrhunderts versetzt. Springer teilt diese Auffassung nicht und bemerkte mir: Eine Kopie ist das Relief nicht; Kopien zeigen Streckung der Verhältnisse, niemals eine stärkere Gedrungenheit. Bis zum 6. Jahrhundert kann es nicht gemacht sein; dann würden die antik-christlichen Anklänge deutlicher, umfassender erscheinen. Gegen die Merovingerzeit spricht der sehr betonte, nicht ungeschickte Naturalismus. Die altchristliche Tradition ist bereits in den Hintergrund gerückt, das Naturgefühl stark entwickelt, der Formensinn noch nicht ausgeglichen. Das sind alles Merkmale der Kunst, die aus der letzten Karolingerzeit in die Ottonische Periode hineinreicht.

In der Umschau nach verwandten Erscheinungen glaubte Direktor Dr. Bode in Berlin einen gewissen Zusammenhang mit einzelnen früh-mittelalterlichen Elfenbeinwerken der Maas-Gegend nicht ausgeschlossen; auch die örtlichen Beziehungen standen einer solchen Annahme nicht entgegen. Da Ch. de Linas seit einer Reihe von Jahren eben diesen Erzeugnissen des Maas-Gebietes besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat, so war es um so mehr angezeigt, sein Urteil auch in diesem Falle zu gewinnen. Wiewohl nun ein abschließendes Ergebnis von

ihm noch nicht erzielt worden, so ist es ihm doch gelungen, eine Reihe von Elfenbeinskulpturen jener Künstler von der Maas nachzuweisen. Im allgemeinen dürften dieselben auf ravennatische Vorbilder zurückzuführen sein, als deren Hauptvertretung die Cathedra Maximiani etwa zu bezeichnen wäre. Daß jene Schule unter heimischen Einflüssen arbeitete, ist unzweifelhaft und in einer durchschlagenden Weise durch die Tafel von Tongern belegt.[1] Auch hier offenbart sich eine Art von frischer rauher Naturwahrheit, wie sie unserem Mettlacher Petrus eignet; nur ist das ganze Beiwerk ausgesprochen ravennatischer Art. Je mehr Erinnerungen an Vorbilder dieses Ursprungs darin anklingen, um so auffälliger tritt die unfreie Abhängigkeit jener Kunst der Maasgegend zu Tag. Andere Werke dieses Kreises, wie namentlich zwei in der Sammlung Spitzer in Paris befindliche Stücke, ein heiliger Petrus und ein heiliger Paulus, sollen immerhin hier in Betracht kommen; die architektonische Umrahmung derselben weist ihnen jedoch zum voraus, neben sonstigen Unterschieden, eine andere Stellung zu. Prof. Springer verweist auf einige Ähnlichkeit mit dem Elfenbeinrelief eines heil. Paulus bei Westwood, Fictile ivories pg. 163. Allein den ravennatischen Vorbildern (und den verwandten Werken des Berliner, des South-Kensington- und des Darmstädter Museums) gegenüber herrschen neben gänzlicher Verschiedenheit im Apparat gar zu große Unterschiede in der Behandlung der Natur. Unser Petrus, schreibt Prof. Springer schließlich, ist in einer Landschaft zu einer Zeit entstanden, in welcher eine alte Kunstweise nicht vergessen war, eine gewisse Tradition sich erhalten hatte, in welcher aber auch ein selbständiges Empfinden, ein kecker Zug nach lebendiger Wahrheit sich Geltung erworben hat.

Der Apostel Petrus. Elfenbeinschnitzerei aus dem 10. Jahrhundert.

In dieser seiner Eigenart nun steht zur Zeit unser Mettlacher Petrus völlig vereinzelt da. Weder die Berliner Sammlung, noch jene des Kensington-Museums, noch auch Darmstadt, das in der Kollektion Hüpsch einen so reichen

1) Vgl. Annales de l'Académie d'Archéol. de Belgique, t. XXIV u. Reusens, Eléments d'Archéol. Chrét. II. ed. I. pg. 195 u. 253.

Schatz an Elfenbeinskulpturen des Kölner und Lütticher Kreises besitzt, bieten unmittelbare Vergleichsstücke, und die verdienstlichen Forschungen von Ch. de Linas haben in den Gebilden der maasländischen Kunst ganz andere Typen festgestellt. Immerhin wird es sich verlohnen, die charakteristischen Eigentümlichkeiten des Mettlacher Reliefs im Auge zu behalten, um womöglich verwandte Erscheinungen ausfindig zu machen und das Stück vielleicht einer Gruppe einzureihen, die damit sicher eine wertvolle Bereicherung und möglicher Weise ihren bestimmenden Ausdruck findet.

II.

Das zweite, hier zu betrachtende Stück zeigt die aus einer dünnen Elfenbeintafel geschnittenen Darstellungen des Abendmahls und der Fußwaschung. Beide Darstellungen sind derart behandelt, daß der Grund völlig ausgespart wurde und nur die Zeichnung mit dem architektonischen Beiwerk und dem Rahmen im Elfenbein stehen blieb. In der Höhe mißt das Stück 0,105 m, in der Breite 0,046 m und die Dicke beträgt nur 0,004 m. Im oberen und im unteren Rahmen ist je eine Bruchstelle; letztere hat auch die linke Hand des Christus bei der Fußwaschung durch den Daumen getrennt, überdies hat das Hinterhaupt Christi daselbst eine merkliche Beschädigung erlitten. Die ohnehin flach geschnittenen Darstellungen sind, offenbar durch vielfältigen Gebrauch, noch stumpfer geworden. Das Elfenbein ist stark vergilbt und zeigt in seiner Fügung weitgestellte Ringe. Wiewohl Durchbruch-Arbeiten in Elfenbein, namentlich an Stücken byzantinischen Ursprungs, in ornamentalem Sinn öfter vorkommen, so ist eine Behandlung, wie im vorliegenden Fall, viel seltener. Die Verwendung unseres Stückes ist wohl so zu denken, daß es in einem vertieften Rahmen geschützt eingelassen war und von einem entsprechenden Grunde sich als wertvolle Einlage abhob. Der Inhalt der Darstellung, wie die Größenverhältnisse lassen vermuten, daß das Stück ursprünglich noch eine entsprechende Ergänzung besaß. Ob dasselbe einen liturgischen Codex einst zierte, ist zwar nicht zu erweisen, liegt aber nahe.

Das kleine Bildwerk kam im Jahre 1886 durch Zufall in meinen Besitz. Bis dahin befand es sich in den Händen einer Mainzer Familie und wurde da als Andachtsgegenstand und zugleich als Erinnerung an den früheren Besitzer, den Domherrn Franz Graf v. Kesselstadt, bewahrt, nach dessen Tod 1841 es bei der Versteigerung seines Nachlasses war erworben worden. Damals war es auf ein Stück Pappdeckel aufgeklebt und wohl vorher schon in der gleichen unscheinbaren Weise behandelt worden. Die Angabe über die Herkunft aus dem Kesselstadt'schen Nachlaß glaubte ich verfolgen zu sollen und fand dieselbe in der That durch den Versteigerungs-Katalog [1]) bewahrheitet. In demselben ist S. 28, IV, plastische Bildwerke, unter anderen Elfenbeinskulpturen aufgeführt: Nr. 719 „Abendmahl und Fußwaschung. Elfenbein. Höhe 4 Zoll, Breite 2 Zoll." Die Identität mit dem vorliegenden Stück wird durch die Angabe der Darstellungen, wie durch die Maßverhältnisse über allen Zweifel sicher gestellt. Wenn eine umgehendere Beschreibung und namentlich Altersbestimmung vermißt wird, so erklärt sich das aus der im allgemeinen sehr flüchtigen und von geringer Kenntnis zeugenden Ausstellung des ganzen künstlerischen Nachlasses; dieselbe entsprach durchaus nicht der Bedeutung der darin vereinigten Werke. Der am 18. November 1841 verstorbene letzte Domherr des alten erzhohen Domkapitels zu Mainz, Franz Graf von Kesselstadt, hatte nämlich in seinem Besitz eine vielseitige Sammlung von Altertümern und Kunstgegenständen vereinigt, welche für Geschmack und ausgebreitetes Interesse zeugten, wie anderseits für die günstigen Umstände, welche in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts dem Sammeleifer fördernd entgegenkamen. Der Schwerpunkt der Kesselstadt'schen Sammlung lag in den Gemälden und hauptsächlich in einer Reihe prächtiger Bildnisse aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Die plastische Kleinkunst war auch durch verschiedene Erzeugnisse in Elfenbein vertreten, und es beweist nur für den richtigen Blick des Besitzers, daß der vorliegende kleine Gegenstand seiner Aufmerksamkeit nicht entgangen war. Bei der Versteigerung selbst scheint das Stück von seiten der Kenner keine weitere Beachtung

1) Katalog der Gemälde-Galerie und der Sammlung von Kupferstichen, Handzeichnungen, Altertümern und Kuriositäten, aus dem Nachlasse des verlebten Herrn Grafen Franz von Kesselstadt herrührend, welche . . . 1. Juni 1842 ff. in Mainz öffentlich versteigert werden sollen. 8°. 39 [42] S. 937 [u. 4] Nummern. Ex. auf der Stadtbibliothek zu Mainz.

gefunden zu haben und ging, offenbar kaum geschätzt, in die Hand eines Bewohners der Stadt über, der es lediglich als Erinnerung an den ihm wohl bekannten vorherigen Besitzer erwarb. Nach dessen Tod erhielt ich es. Auf welche Weise Graf Kesselstadt seinerseits zu dem Stück gekommen war, läßt sich freilich nicht feststellen. Da er indes in Mainz seit vielen Jahren ansässig war und daselbst auch die meisten seiner Erwerbungen gemacht hatte, so ist es sehr wohl möglich, daß die kleine Arbeit dem Mainzer Gebiete entstammt. Ob Trier, der eigentliche Sitz der Familie Kesselstadt, hier irgendwie in Betracht kommen kann, entzieht sich jeder Nachforschung. Immerhin ist es von Wert, so viel wenigstens von der Vorgeschichte des Stückes feststellen zu können.

Seitdem es in meinen Händen ist und eine geeignete Fassung erhalten hat, zog es wiederholt die Aufmerksamkeit Sachverständiger auf sich. Direktor Dr. Bode zählte es den frühmittelalterlichen Elfenbeinwerken deutschen Ursprungs bei; wiewohl stumpf vertrete es doch eine Richtung, die bezeichnend sei und selbst in größeren Sammlungen Gegenstücke derart kaum aufzuweisen habe. Professor A. Springer betrachtet das Stück als guten Fund; sicher gehöre es dem Ende des 10. Jahrhunderts an und lasse sich trefflich mit gleichzeitigen Miniaturen zusammenstellen.

Ein Blick auf unsere Darstellungen zeigt, daß dieselben noch außerhalb der bestimmt ausgeprägt mittelalterlichen Formgebung stehen, vielmehr auf altchristlicher Anschauungs- und Ausdrucksweise fußen. Die Tracht ist noch die der klassisch-römischen Überlieferung; nur die Haartracht der Apostel ist die mönchische des Frühmittelalters, die gleich einer Krone das Haupt umzieht. Die Architektur, die sich wiederholenden Gebälkstützen, hat zwar die klassischen Einzelformen verloren: an die Stelle der Säule ist ein flacher, kantiger Ständer getreten, und statt des Kapitäls wird eine Folge von Gliedern eingeschoben, welche mehr dem germanischen Holzbau entlehnt zu sein scheinen. Dagegen weisen die dazwischen aufgehängten Vorhänge auf klassische Überlieferung. Die Ausbildung der Köpfe und Gesichter ist ganz unabhängig von überlieferten Formen, läßt vielmehr die derbe nordische Natur unmittelbar zum Ausdruck kommen. Andererseits schließen die entblößten Füße und die unbekleideten Vorderarme sich wieder an alten Brauch an. Einzelheiten, wie der Tisch mit seiner Ausrüstung und das Becken der Fußwaschung, stimmen mit Miniaturen des 10. Jahrhunderts, so daß dieser oben schon angegebene Zeitraum wohl mit Grund als Entstehungszeit festgehalten werden kann.

Wenn wir die aus jener Zeit vorliegenden Kunstwerke[1]) biblischen Inhalts betrachten, so findet sich Fußwaschung wie Abendmahl in denselben mehrfach vertreten und bieten geeignete Vergleichungspunkte. Erstere kommt vor im Echternacher Kodex zu Bremen (20 A), im Kodex Egberti (Reichenau) zu Trier (35), im Ottonischen Kodex zu Aachen (16) und auf der goldenen Altartafel daselbst (3). Das Abendmahl erscheint im Kodex zu Bremen (20 B), im Hildesheimer Kodex (12) und auf der Aachener Tafel (2).

Im Vergleich mit dem Kodex Egberti (Tafel XLIV) und dem Aachener Kodex (Tafel XXVIII) findet daselbst die Wechselrede zwischen Christus und Petrus ihren Ausdruck: beide sind mit dem Redegestus dargestellt; Christus steht aufrecht und hat die Rechte vorgestreckt, Petrus gar beide Hände. Hier dagegen geht Christus, stark vorgebeugt, zur Fußwaschung thatsächlich über, legt mit der Linken Hand an und erhebt mit Spruchgeberde die Rechte, indes Petrus zuhörend ruht. Das Motiv ist somit hier ein nicht unwesentlich anderes und zeigt völlige Unabhängigkeit von jener Gruppe, die in den beiden genannten Handschriften so wichtige Vertreter hat.

Die Darstellung des Abendmahls ist in unserer Tafel mit aller Achtsamkeit behandelt und hat insofern besonderen Wert, als sie im Kodex Egberti und in jenen von Gotha und Aachen ganz fehlt, in der Bremer Handschrift nur gar unvollkommen zum Ausdrucke gelangt. Die Zahl der Apostel wechselt: bei uns sind es zehn, in Bremen nur neun; hier erscheinen Johannes und Judas besonders gekennzeichnet, während dies bei uns nicht der Fall ist.

Wenn wir der Behandlung unserer kleinen Tafel im einzelnen noch etwas nachgehen, so ist die Profilstellung in beiden Gruppen einerseits mit der aus dem beschränkten Vermögen der Zeit herzuleitenden Darstellungsweise überhaupt zu erklären; andererseits aber hatte sie

1) **Beissel**, Die Bilder d. Handschr. d. Kaisers Otto im Münster zu Aachen. S. 45 u. Übersichtstafel S. 54, Nr. 81 u. 82.

hier bei einer Durchbrucharbeit besondere Berechtigung. Der frei gewählte Grundstoff in unserem Falle gewährte für Profilstellung ähnliche Vorteile, wie die stilisirten Gründe der oben erwähnten Bilderhandschriften. In dieser Richtung begegnet sich also unser Werk ganz mit den malerischen Werken des 10. Jahrhunderts.

In der Bildung der Köpfe stimmt unser Relief mit den genannten Arbeiten insofern, als die kugelige, klotzige Form vorherrscht, der Bart bei den Aposteln nur in einem Fall angedeutet ist und die abgehackte Haartracht am meisten mit dem Bremer Kodex zusammentrifft.

Die Formen des Tisches lassen auf einfaches Holzgerüst schließen, während z. B. im Kodex Egberti (Tafel 42) noch der antikisirende Dreifuß erscheint; die Tischausrüstung dagegen steht an Vollständigkeit hinter verwandten Fällen im Kodex Egberti (Tafel 42) und dem Aachener Kodex (Tafel 24) nicht zurück. Die Form des Beckens bei der Fußwaschung stimmt mit jener im Kodex Egberti (Tafel 45) ziemlich überein.

Die kauernde, zusammengedrängte Haltung der Apostel kehrt in ganz ähnlicher Weise bei den Volksmassen sowohl im Kodex Egberti (Tafel 38), als auch im Aachener Kodex (Tafel 15) wieder und muß für die Zeit und ihre Kunstweise als durchaus bezeichnend betrachtet werden.

Die unzulänglichen Ausdrucksmittel zugegeben, veranschaulichen beide Darstellungen sonst genügend und durchaus treffend die Vorgänge. Überdies ist Handlung damit verbunden, so daß das Gewicht auf die Figur Christi gelegt und sein Thun mit Nachdruck betont wird. Verhält sich bei der Fußwaschung der Vertreter der Apostel ruhig und gewährenlassend, so ist beim Abendmahl in der Schar der Apostel das Gefühl des Staunens, der Andacht und des Verlangens mit Erfolg veranschaulicht. Trotz aller Schwächen und Mängel muß darum das kleine Werk als die durchaus erfreuliche Lebensäußerung einer Kunstanschauung betrachtet werden, welche ganz deutscher Empfindung ist, die ohne jede fremde Beeinflussung aus den altvererbten Quellen der Kultur und Kunst schöpft und in der frischen Unmittelbarkeit der Auffassung wie der Ausdrucksweise ein treffendes Bild der Zeit gewährt.

Zwei Ketten vom Ende des 16. Jahrhunderts.

Mit einer Tafel in Farbendruck.

A. P. — Durch das hochherzige Vermächtnis des kunstsinnigen Prinzen Karl von Preußen wurden im Jahre 1884 dem Kunstgewerbemuseum zu Berlin eine Anzahl Schmuckstücke und Kleinodien aus der Zeit der Hochrenaissance zugeführt, welche dieser mit Arbeiten jener Zeit nur dürftig ausgestatteten Gruppe der Sammlungen erst eine gewisse Abrundung verliehen haben und mit den Mitteln des Museums kaum jemals hätten beschafft werden können. Es befinden sich darunter Arbeiten von höchster Vollendung in Gold emaillirt und mit Edelsteinen besetzt, vorwiegend Anhänger und Ketten, deutscher, italienischer und spanischer Herkunft. Einige einfachere Stücke, welche sich eben wegen ihrer Einfachheit besonders als Vorbilder eignen, geben wir auf unserer Tafel in Farben und Größe der Originale wieder.

Es sind zwei Ketten, bezüglich Teile von solchen, beide aus je zwei mit einander abwechselnden Gliedern gebildet aus Gold mit Email und Perlen geziert.

Die obere Kette zeigt zwischen den beiden verschieden großen, in der Bekrönung gleichen Gliedern mit Perlbehang je ein kleines aus zwei Perlen gebildetes Gehänge.

Die untere Kette ist reicher gestaltet: hier wechseln ein breites Glied fast in Form eines Zierschildes mit großer Perle in der Mitte und dreifachem Perlenbehang mit einem kleineren sternförmigen Gliede ab, von dem je eine Perle herabhängt. Mit großem Geschick ist die vordere Mitte der Kette durch Verwendung und witzige Zusammenstellung derselben Glieder betont: ein lehrreiches Beispiel, mit welch geringen Mitteln reiche und überraschende Wirkungen zu erzielen sind.

Die Kleinheit der einzelnen Glieder, die

LITH. ANST. V. J. G. FRITZSCHE IN LEIPZIG.

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG.

KETTEN, GOLDEMAILLIRT. Deutsche Arbeit Ende des 16. Jahrh.



Emaillirung in wenigen Farben, die reiche Verwendung der hängenden Perlen verleihen diesen beiden Schmuckstücken eine Beweglichkeit, Leichtigkeit und Zierlichkeit, welche ihre Wiedergabe in Farben an dieser Stelle als mustergiltige Vorbilder gerechtfertigt erscheinen läßt.

Kleine Mitteilungen.

Ausstellungen.

München. Unter dem Namen „Allgemeine Kunst- und Kunstgewerbeausstellung" ist hier ein neues Unternehmen ins Leben getreten, das für München zur dringenden Notwendigkeit geworden war. Es ist ein Ausstellungsraum, in breitem Maßstabe angelegt, jedem Kunstgewerbetreibenden für die Ausstellung seiner Arbeiten gegen geringe Platzmiete zugänglich und vor allem eine Reihe von Lokalitäten enthaltend, die was Lichtverhältnisse anbelangt, ganz einfach als vortreffliche bezeichnet werden müssen. Unabhängig vom Bayerischen Kunstgewerbeverein, der sein Ausstellungs- und Verkaufslokal im eigenen Hause hat, wurde dieses Unternehmen von Architekt Heilmann ins Leben gerufen und erfreut sich in der kurzen Zeit seines Daseins einer ebenso großen Frequenz als es sich betreffs des Absatzes der ausgestellten Objekte rühmen darf, gleich sehr bedeutende Resultate erzielt zu haben. Zu dem grandiosen Oberlichtsaal gelangt man durch ein geräumiges Vestibül und einen von Dimension ebenfalls gewaltigen Doppelvorraum, in welch letzterem die großen Ausstellungsobjekte der Metallotechnik (vornehmlich Eisen und Bronzeguß) und räumlich bedeutsame Gegenstände der Keramik (Ofen, Kamine ꝛc.) ihren Platz gefunden haben. Eine daselbst erbaute Kapelle enthält mannigfache Gegenstände der kirchlichen Kunst, liturgische Gewänder sakrale Gefäße ꝛc., sowie eine komplete Altareinrichtung aus der Rietzlerschen Kunstanstalt. Den Mittelraum des gewölbten Hauptsaales nehmen lauter Kollektivausstellungen einzelner Firmen ein; seitlich davon jedoch schließen sich eine Anzahl von Appartements an, die vollständig bis zum letzten Nagelknopf einheitlich möblirt sind und denen auch die künstlerische Bilderzierde nicht fehlt. Pößenbacher steht hier allen Konkurrenten wie gewöhnlich voran durch ebenso gediegene als künstlerisch fein durchgeführte Arbeit. Gerade diese Art der Ausstellung fehlte bis jetzt in München so zu sagen gänzlich, und es ist damit im kunstgewerblichen Handel und Wandel ein großer Fortschritt zu verzeichnen, der um so bedeutungsvoller ist, als er allen Kunstgewerbetreibenden ohne Ausnahme und ohne besondere Protektion Gelegenheit giebt, ihre Arbeiten günstig auszustellen und an Mann zu bringen.

Längs des Hauptsaales laufen, durch einen hübschen zweiarmigen Treppenaufgang mit diesem verbunden, Galerien, welche wiederum in einzelne Abteilungen zerfallen und größtenteils durch Ausstellung von Objekten der bildenden, vor allem aber der reproduzirenden Kunst, sowie der typographischen Ausstattung gefüllt sind. So enthält z. B. eine Abteilung alle neuesten Publikationen über Architektur, Kunstgewerbe, Kunstgeschichte ꝛc., eine andere Radirungen, Kupferstiche, Photographien nach allen möglichen Meistern, eine dritte Arbeiten der Porzellanmalerei. Anschließend an all das kunstgewerblich Gebotene ist sodann noch ein Kunstausstellungssalon etablirt, der momentan Werke von den beiden Achenbach, Vautier, Hellqvist, Kaulbach, G. Max ꝛc. enthält; auf diese Weise bekommt vor allem der fremde Beschauer, dem Münchens Thätigkeit nicht ganz speziell bekannt ist, ein abgerundetes Bild künstlerischer und kunstgewerblicher Arbeit, ein Bild, das sich bei den Anstrengungen, die für das Etablissement nach allen Seiten hin gemacht werden, immer mehr vervollkommnen wird.

Rd.—Krefeld. Ausstellung von kirchlichen Webereien und Stickereien. Unter dem Protektorat des Erzbischofs Philippus von Köln beabsichtigt ein aus hervorragenden Geistlichen und Fachmännern Westdeutschlands gebildetes Komitee im Monat Oktober d. J. in den Räumen der königl. Gewebesammlung zu Krefeld eine Ausstellung von kirchlichen Webereien und Stickereien, sowie von solchen archäologisch interessanten Texturen zu veranstalten, welche zumeist in Kirchen und Kirchenschätzen zu gottesdienstlichem Gebrauch aufbewahrt werden und für die Kenntnis der kirchlichen Kunst in Vergangenheit, wie für die Fortbildung derselben in der Gegenwart von Bedeutung sind.

Dem zunächst versandten Cirkular entnehmen wir folgende Stellen:

„Bei der örtlichen Lage Krefelds in den Rheinlanden, nahe Belgien und Holland, in einer Gegend, welche durch ebenso zahlreiche wie hervorragende Kunsterzeugnisse der Vergangenheit ausgezeichnet ist, ferner bei der hohen Entwickelung seiner Fabrikate auf textilem Gebiete hat das Komitee es für angezeigt erachtet, gerade in dieser Stadt der Textilkunst überhaupt, insbesondere aber der kirchlichen Textilfabrikation durch die geplante Ausstellung Anregung zu neuem Schaffen zu geben. Sind zwar die Bestrebungen der Neuzeit auf kunstgewerblichem Gebiete, welche sich auch auf die Textilkunst übertragen haben, von erfreulichen Erfolgen begleitet gewesen, so finden sich doch noch unter den modernen Fabrikaten sehr häufig Kirchenstoffe, bei denen dem ersten reichen Eindruck des Glanzes ebensowenig die Solidität und Dauerhaftigkeit, wie der künstlerische Wert entspricht. Leider werden auch die deutschen Fabrikate auf dem Gebiete der Paramentenfabrikation vielfach durch ausländische verdrängt. Deshalb will das Komitee durch Vorführen der Textilmeisterwerke früherer Zeiten, welche Jahrhunderte hindurch ihre Schönheit und Solidität bewahrt haben, mehr und mehr auf solide

Fabrikation, auf Verwendung eines gediegeneren Materials und endlich auf Anwendung haltbarer Farbstoffe hinwirken. Zudem soll den Bestellgebern Gelegenheit geboten werden, sich durch Anschauung der auszustellenden Gewänder und sonstigen Textilien mit dem Stil dieser in Menge vorhandenen Meisterwerke der Textilkunst innigst zu befreunden. In der Bewunderung alter Vorbilder wird dann auch wohl die Erkenntnis Platz greifen, daß dieselben nach Form, Schnitt und Geschmack den vielfach zugestutzten Erzeugnissen der Gegenwart überlegen sind. Ist demnach die Hoffnung berechtigt, daß vor allem die kirchliche Textilfabrikation durch diese Ausstellung neuen Aufschwung nehmen wird, so ist doch auch die zuversichtliche Erwartung begründet, daß wie in der Vorzeit die kirchliche Kunst der profanen stets Führerin und Förderin war, so auch jetzt wieder die profane Textilfabrikation der kirchlichen im frischen, begeisterten Streben folgen wird, um den alten Originalen in neuer Leistung möglichst nahe zu kommen."

Briefe und Anfragen sind an Herrn Oberpfarrer Dr. Schmitz in Krefeld zu richten.

O. M. Berlin. Im Kunstgewerbemuseum haben die Säle für Möbel des 18. Jahrhunderts eine erhebliche Erweiterung erhalten. Neben dem Saale im Erdgeschoß, welcher die Prachtstücke des Rococo enthält, öffnet sich jetzt noch ein niedrigeres Zimmer, welches Möbel von mehr bürgerlichem Charakter vornehmlich aus dem letzen Viertel des vorigen Jahrhunderts aufweist. Hier befinden sich jetzt auch die Holzschnitzereien von Parent, dem Hofkünstler Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise, Blumenstücke und Vögel in unvergleichlich zierlicher Ausführung. — An dieses Zimmer stößt dann noch ein schmaler hoher Raum, der vorwiegend für moderne Möbelarbeiten bestimmt ist. Die Glanzstücke desselben sind moderne Pariser Nachbildungen älterer französischer Möbel, darunter ein Tisch und eine Kommode mit reichem Bronzebeschlag des 18. Jahrhunderts. Neben diesen Möbeln haben verschiedene moderne für Zimmerausstattung bestimmte Bronzearbeiten, Kaminböcke und ähnliches ihren Platz gefunden. Eine alte Arbei ersten Ranges ist der Gobelin mit Blumenstücken auf hochrotem Grunde. —

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

†Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. II. Nr. 4.

G. Köhler: Zur Geschichte der ältesten Feuerwaffen. — A. Essenwein: Die Skulpturensammlung des german. Nationalmuseums etc. — P. J. Rée: Bucheinband mit Goldpressung. — A. Essenwein: Mittelalterlicher Bratspiesshalter.

Blätter für Kunstgewerbe. 7. Taf. 34—38.

Zwei Faienceteller, entw. v. H. Macht. — Salonschrank mit Intarsia v. Ad. Hartmann. — Schmiedeeiserne Vestibüllampe, entw. von R. Bakalowits, ausgef. von J. Roth, Graz. — Buchbeschläge, Bologna um 1500. — Klappstuhl, Italien 17. Jahrh. — Text: Das Glas in Ostasien. — H. Macht: Die Ökonomie des Kunstgewerbes II.

Formenschatz. Nr. 8 u. 9.

Reiterstatue des B. Visconti 1354. — Wappen mit Umrahmung, Titeleinrahmung 1507. — G. da Udine: Plafondmalerei. — M. Angelo: Faunmaske. — A. Caracci: Deckengemälde. — Crispin de Passe: Titelblatt 1601. — D. Mignot: Schmuckgehänge 1620. — Kamin mit Spiegel, Stich um 1635. — C. E. Briseux: Thürbekrönung um 1740. — Fr. de Cuvilliés: Ofen mit Wanddekoration. — Ch. Eisen: Gartenvase um 1750. — Japanische Stoffmuster. — Zwei Federzeichnungen: Zeichen des Tierkreises. — H. Burgkmair: Titelblatt 1522. — Wappen des Bischof von Eichstädt, um 1530. — G. da Bologna: Raub der Sabinerinnen. — A. Caracci: Wandmalereien aus Pal. Farnese. — D. Marot: Zwei Stoffmuster. — Ders.: Bemalung eines Wagens. — J. A. Meissonnier: Skizzen zu Goldrahmen. — J. E. Briseux: Treppengitter um 1740. — Ch. Eisen: Gartenfigur, um 1750. — J. Ch. Delafosse: Trophäe und Vase, 1768. — Japan. Götterdarstellungen in Medaillonform.

Gewerbehalle. 1887. 8.

Gitterthür, Anfang 18. Jahrh. — Entwürfe zu Glasgefässen v. J. C. Macss, Berlin. — Möbel im modern englischen Stil, entw. v. B. Schäde, Berlin. — Kastendeckel 17. Jahrh. — Schreibzeug, Silber getrieben. — Spiegel, Lehnstuhl u. Stuhl v. Flachat & Cochet, Lyon. — Musizirende Putten, Wandmalereien von R. Seitz, München.

Kunst und Gewerbe. 1887. 8.

B. Bucher: Die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände in Wien. — C. v. Fabriczy: Die Plaketten der Renaissance II. — Tafeln: Brunnen für Nürnberg, entw. v. H. Schwabe. — Zwei orientalische Faiencefliesen. — Bronzefigur nach Modell von Hirt ausgef. in der Lehrwerkstätte für Feingiesserei des bayer. Gewerbemuseums.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. II. 20. (Nr. 263.)

A. Riegl: Die Textilausstellung in Rom 1887. — A. Ilg: Die kaiserl. Villa im Tiergarten. — E. Chmelarz: Die deutschen Kleinmeister des 16. Jahrh.

Illustrirte Schreiner-Zeitung. V. Nr. 4 u. 5. Taf. 13—20.

Rahmenstudien III. Italienische Arbeiten des 16. bis 17. Jahrh. — Ausstellungsmöbel III. — Verandamöbel v. Eschenholz, entw. v. F. Luthmer. — Wandvertäfelung nach italien. Motiv. — Rococomöbel aus dem Stadtschloss in Potsdam. — Büffett, entw. v. C. Sutter, Mainz. — Tisch, Stuhl und Hängebord für Herrenzimmer, nach Skizzen v. M. Scherwinsky, Riga. — Schränkchen u. Nippestisch in englischem Geschmack. — Text: Fr. Kiefhaber, Die farbige Behandlung des Mobiliars.

Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München. 1887. Nr. 9 u. 10.

R. Muther: Die Anfänge der Genre- und Landschaftsmalerei. — P. F. Krell: Jagd- u. Jagdgeräte in alter Zeit. — Tafeln: Friesstück u. Kachel, 16. Jahrh., in Bozen. — Trinkhorn, Glas in Silberfassung, von F. Harrach & Sohn. — Zwei schmiedeeiserne Tischleuchter v. R. Kirsch. — Gestickter Vorhang in Schloss Herren-Chiemsee, entw. v. A. Schultze, ausgef. v. J. Bornhammer. — Grabplatte in Memmingen 1622. — Hofloge im königl. Residenztheater zu München, 1752—1766.

†L'Art. XII. Nr. 559.

J. B. Giraud: L'art industriel en province. — G. Bapst: François I. et les diamants de la couronne.

Revue des arts décoratifs. VIII. 2.

H. Bouchot: La tapisserie de la chaste Suzanne. — Le Passepont: De la décoration des ancres. — M. Lippmann: L'art dans l'armure et dans les armes II.











